ARTE Y PRODUCCION

EL PROGRAMA DEL PRODUCTIVISMO

autor: B. ARVATOV

edita: COMUNICACION
serie B

Comunicación

Serie B n.º 25

Traducido directamente del ruso
por JOSE FERNANDEZ SANCHEZ

© De la traducción: JOSE FERNANDEZ SANCHEZ

ALBERTO CORAZON EDITOR
Plaza Mayor, 30
MADRID-12

Depósito legal: M - 9504 - 1973
ISBN: 84 - 7053 - 065 - 8

Printed in Spain. Impreso en España.
Industrias FELMAR. Magnolias, 49. Madrid-29.

ARTE Y PRODUCCION

BORIS ARVATOV

INTRODUCCION

De entrada será preciso entender que nunca ha existido algo llamado arte popular. En una sociedad de clases el único arte posible es un arte de clase, y mientras no se haya conseguido aceptarlo no estaremos en condiciones de comprender qué pasó tras la revolución entre los artistas soviéticos.

Boris Arvatov (1896-1940) fue uno de los teóricos del LEF, del frente artístico de izquierda que surgió en la URSS postrevolucionaria. «Arte y producción» constituye un manifiesto perfectamente representativo del productivismo, la última etapa del izquierdismo artístico en la URSS antes de que cayera el diluvio socialrealista. La lectura de este texto de Arvatov tiene, ante todo, el estimulante aspecto de su total desmesura: el apasionamiento de Arvatov le lleva a hacer afirmaciones que consternarían a un erudito de la historia del arte. Pero las mismas exageraciones de Arvatov son muestra de su total convencimiento de que la razón estaba de su lado.

La cuestión en discusión es, por supuesto, la de la naturaleza y función del arte revolucionario. La polémica quedaría lamentablemente zanjada con la bendición oficial del realismo socialista, y todos sus opositores quedarían condenados al limbo del izquierdismo, que debía ser entendido en realidad como elitismo de izquierdas. Los socialrealistas —y es muy elocuente leer al final de este libro la polémica de Katsman con Arvatov— se autocalificaron de «artistas de masas», y como tales triunfaron. Afirmaron de ser capaces de dar a las masas de la Rusia revolucionaria el arte que estas masas reclamaban, el arte que podían apreciar y comprender.

No parece preciso señalar, a estas alturas, que el triunfante realismo socialista no fue, en general, un realismo, ni muchísimo menos socialista. Y, sobre todo, sería superfluo atacar su cadáver en un momento en que la mediocridad más absoluta cree encontrar su coartada en la negación del difunto. Que la simple negación puede ser insuficiente es algo que resulta muy evidente cuando vemos dicha mediocridad, y por ello deberemos, ante todo, huir de la actual y ya mortecina polémica y volver a las

circunstancias en que se enfrentaron el «izquierdismo» y el «realismo» en el arte soviético.

Es obvio que toda práctica artística que se propone revolucionar una estética se caracteriza por crear un lenguaje nuevo. Pero un lenguaje nuevo no puede ser comprendido, al menos no inmediatamente, y así, un arte revolucionario en cuanto a su adopción de un lenguaje de radical ruptura se ve abocado forzosamente al minoritarismo. Esto es lo que Arvatov critica como izquierdismo. Pero, a la inversa, un arte que parte de mantener las formas conocidas en todos pero introduciendo en ellas contenidos revolucionarios se encuentra condenado a esterilizar estos contenidos; a la larga, el uso de un lenguaje tradicional conduce al total reaccionarismo, no simplemente al de la forma.

Para Arvatov, la forma de trascender esta falsa oposición entre «izquierdistas» y «derechistas» artísticos es, simplemente, recordar que todo arte es un arte de clase, el arte de *una* clase. Así se puede comprender que el problema no es cambiar el lenguaje ni cambiar los contenidos, sino algo que, por desgracia, es bastante más arduo de lograr: cambiar la propiedad de los medios de producción. Pues el error de los artistas «izquierdistas» era pretender cambiar de lenguaje manteniendo las formas tradicionales de *producir* el arte, esto es, manteniendo la separación entre el arte y una producción cuyo desarrollo imponía la colectivización de su control y de su uso. Lo que Arvatov llama artistas «de caballete» no eran —no son— sino la sorprendente supervivencia de una producción artística artesanal, la reliquia de una sociedad precapitalista.

Si hay algo evidente es que un arte revolucionario debe tener, ante todo, una funcionalidad social. Pero esta funcionalidad había desaparecido del arte desde el momento en que el mercantilismo le relega a satisfacer necesidades individuales, las necesidades de la nueva clase. Y es la pérdida de esta funcionalidad —y la aparición de la ideología individualista de la burguesía— lo que fuerza al artista a separarse del proceso productivo de toda la sociedad, a permanecer marginado de él, aferrado a su «caballete»,

a su independencia aparente que no es sino el reflejo de su impotencia real. Por ello, cuando el artista izquierdista decide cambiar las formas sin abandonar el papel en que la burguesía le había mantenido respecto al proceso productivo, no consigue sino poner de relieve dicha impotencia.

Los «realistas» supieron ver las necesidades de la sociedad que estaba naciendo en la URSS, supieron que estas necesidades no podrían ser satisfechas con un arte que sólo podrían comprender ciertas élites. Pero, aceptando también el papel que la sociedad burguesa reserva al artista, no pretendieron llegar a las masas por los medios nuevos que el desarrollo de las fuerzas productivas había creado, sino que optaron por mantener el contacto con ellas empleando el único lenguaje que las masas podrían comprender: el lenguaje del arte burgués. Pero no es preciso ser muy perspicaz para comprender que el lenguaje burgués sólo puede servir a los intereses de la burguesía.

La opción de Arvatov es el «industrialismo», el «productivismo». El arte no es una sorprendente revelación de otro mundo mejor que viene a «decorar» nuestra triste y sucia realidad cotidiana. El arte puede —y debe— estar ligado a la vida, debe ser una faceta más de la vida diaria, inseparable de las restantes. Y para lograrlo debe encontrarse ligado al proceso productivo, confundido con él. Lo que supone desmantelar la ideología burguesa sobre el papel del artista como decorador o como fatigoso creador de objetos de lujo destinados, no a cumplir funciones reales, sino a decorar un ambiente que no crean ellos, que no crea el artista, sino la industria.

Lo que supone, también, desmantelar las formas artísticas de la burguesía, comprender que estas formas sirvieron a una clase y no pueden servir a otra llegada a reemplazar a aquélla; pueden seguir moviendo a admiración, pero no pueden cumplir función alguna. Y es preciso tener una visión muy pobre de lo que debe ser el arte para creer que su principal sentido proviene de provocar la admiración de quien lo contempla.

Es aquí donde habría tenido sentido la preocupación de crear un nuevo lenguaje artístico. Este nuevo lenguaje debía ser el de los nuevos medios, sería un lenguaje que nacería con ellos, que los utilizaría al servicio de sus nuevos dueños, la nueva clase en auge.

Cuando Arvatov replica a Katsman señala que las grandes aportaciones estéticas de los industrialistas se habían dado en aquellos campos que exigían pocos medios técnicos. Sería más correcto pensar que estas aportaciones se dieron donde existían *nuevos* medios de expresión, surgidos del proceso productivo y no supeditados a la imitación y fetichización —y consiguiente degradación— de unos lenguajes y unos medios que habían sido los propios del arte decorativo y ostentatorio de la burguesía.

La lección que deberíamos conservar del debate sobre el arte en la URSS postrevolucionaria —y de su triste final— es que la posibilidad de un arte revolucionario implica el que la nueva clase haya sido capaz de advertir que nuestro actual concepto de arte no es algo inmutable y eternamente válido, sino el concepto del arte correspondiente a una concepción del mundo, la de una clase en un momento histórico determinado; implica que la clase revolucionaria haya sentado las bases para luchar contra la ideología heredada en todos los terrenos, también en el terreno artístico. Para lo cual podrá ser bueno empezar por cuestionar la validez del simple término «arte», el sentido de su subsistencia o desaparición. Y, sobre todo, la posibilidad de un arte revolucionario implica el dominio de unos ciertos medios y la capacidad para usarlos en un sentido radicalmente distinto de aquel en que la burguesía los ha usado.

Sólo cuando estos medios sean propiedad social —y sean usados como tal propiedad social, y no al servicio de una minoría— el arte popular será algo más que uno de tantos mitos democráticos y populistas, algo más que la añoranza por un perdido paraíso rural que nunca existió.

COMUNICACION (Madrid)

I

EL CAPITALISMO Y LA INDUSTRIA DEL ARTE

1. Forma de la industria del arte

El problema más candente, el problema básico de la teoría del arte es la cultura estética.

El arte y la vida. ¿Cómo ligar entre sí estos dos fenómenos tan distintos?

Esta cuestión fue un escollo en el que tropezaron la ciencia burguesa y la práctica burguesa. Esta cuestión no ha sido solucionada ni puede ser solucionada en una sociedad capitalista.

Indudablemente, el arte requiere para su desarrollo independencia y libertad. Pero el sistema capitalista excluye la independencia del artista o aisla el arte libre de la realidad.

La época del capitalismo de las máquinas se caracteriza por la concentración de los instrumentos y medios de producción en manos privadas; por la producción mecanizada masiva y por el desarrollo anárquico, espontáneo de la economía. En tales condiciones ni los proletarios, los edificadores legítimos de la vida, aunque subyugados, ni los propietarios, el elemento parasitario de la sociedad, pueden crear cultura artística. El obrero está subordinado a la máquina y el propietario a la severa ley de la competencia. En la producción basada en la propiedad privada no cabe la creación libre; por

tanto, entre las principales corrientes del desarrollo social y el artista se levanta una muralla china. El arte cae en manos de especialistas salidos de la intelectualidad, que no producen bienes materiales y que están imposibilitados de participar en los procesos tecnológicos masivos (cuando el pintor francés Díaz de la Peña quiso hacer, en la fábrica de Sèvres, un jarrón diseñado por él mismo, fue despedido inmediatamente).

A disposición del artista sólo queda la artesanía. Pero si en la sociedad gremial del remoto medievo el artista y el práctico estaban ligados por las herramientas de trabajo comunes, en la sociedad capitalista el artista está condenado a perecer en una lucha estéril o retirarse a la trastienda de la vida para crear aislado de ella.

Es más: en el medievo creaba directamente para el consumidor, mientras que ahora su obra se convierte en mercancía, su autor queda separado de las masas por un tabique infranqueable y se convierte en un individualista refinado. Privado de la ligazón con la colectividad se acostumbra a ver en su arte algo que tiene valor en sí, algo hermético y a tono con esto cambia los métodos y las formas de creación de su obra. El pintor deja de pintar paredes y toma un trozo de lienzo al que le pone un marco; el escultor ya no adapta su grupo a las proporciones del espacio; desde ahora su escultura debe estar subordinada en todos los aspectos a sí misma, debe influir en el espectador independientemente del resto del mundo.

De más está decir que tal situación no surgió de la noche a la mañana. En la sociedad urbana del alto medievo la creación artística aún estaba presente en todos los aspectos de la vida, desde el traje, las toallas y los tapices hasta los muebles y los libros.

Es probable que ello se debiera a las siguientes causas. El artista, o sea, el creador libre, hallaba en la artesanía una tecnología compatible con su arte; "todo artesano funciona como organizador y como administrador de la producción" (1), condición indispensable para el arte. De eso sería descabellado deducir que la artesanía es impulsora del arte, que artesanía presupone siempre arte creador o, al revés, que el arte sólo se concibe en base de una tecnología artesana, como afirma el individualista burgués cuando maldice la máquina. El artesano gremial es conservador por esencia: "el Renacimiento tuvo una artesanía tan maravillosa no porque el artesano fuera artista, sino al revés: porque el artista era artesano" (2).

Al artista de aquella época ni siquiera le pasaba por la cabeza aislarse de la realidad, pues tenía la posibilidad de colaborar con su arte a la construcción de la sociedad: para él, el "arte por el arte" carecía de sentido, hubiera sido un desvarío.

2. **Arte y artesanía**

Está difundida la opinión de que el arte y la artesanía siempre caminan de la mano, siempre se acompañan. Como muestra de ello se remiten al llamado arte "folklórico" de hoy, al arte campesino y a la artesanía urbana del medievo europeo (siglos XII-XIV).

Comencemos por el segundo ejemplo.

Si examinamos detenidamente el funcionamien-

---

(1) V. Zombart: «El capitalismo moderno», v. I, parte 1. Moscú, 1903.

(2) Item, y agrega: «La artesanía, en conjunto (las masas artesanas), nunca alcanzaron un elevado nivel artístico».

to de los gremios medievales, veremos que estos no se proponían ninguna tarea artística; es más, el arte era drásticamente expulsado de la industria. El trabajo de los gremios se hallaba muy reglamentado; para fabricar cada objeto había que atenerse a unos patrones que se transmitían de una generación a otra; los objetos se hacían según unas plantillas y no se admitía en su fabricación el menor viso de originalidad. Los artesanos en su masa se caracterizaban por su conservadurismo y rutinarismo; esta mentalidad les era económicamente útil y les protegía contra los ataques del capital mercantil. Los artesanos llegaban a matar a los creadores originales, a destruir las innovaciones tecnológicas y veían en los artistas a rivales, pese a que los artistas en su mayoría pertenecían a sus gremios.

La imagen de una época de artesanía, donde las obras de arte brotaban a raudales es una burda fantasía; esta imagen se debe a una idealización pequeño-burguesa de la Edad Media; a esta imagen se aferra la intelectualidad que trabaja por cuenta propia y cree que aquella época de trabajo individual (artesano) era un paraíso.

Pero entonces, igual que ahora, los artistas eran hombres solitarios, integrados en pequeños grupos artísticos, que trabajaban para un círculo reducido de consumidores: para consejos municipales, iglesias, guildas y para la burguesía artesana y mercantil más rica.

Entonces, ¿cómo explicar la penetración del arte en la industria?

Ello se debía a que en la sociedad de entonces todas las formas de trabajo eran similares; en aquella época todos los trabajos: el trabajo del científico, el trabajo del productor de bienes materiales, el trabajo del artista, etcétera, eran una labor individual, impuesta por la tecnología medieval.

Por eso era posible esa penetración mutua de las especialidades: un artista podía hacer objetos de consumo sin cambiar sus hábitos sociales ni sus métodos técnicos.

Mientras los talleres artesanos trabajaban directamente para el consumidor, el artista se movía en todas las esferas de la producción, pero cuando la producción social comienza a supeditarse al mercado y pierde personalidad, el artista se refugia en aquella esfera de trabajo no contaminada aún por el comercio, en la producción de objetos de lujo; el artista se transforma en joyero, orfebre, etc. (siglo XV), y trabaja en solitario, se hace "maestro", "especialista".

La división del trabajo, la competencia y el avance del capital privado promueven la colectivización capitalista de la producción, definitivamente el proceso de producción se convierte en algo que no deja lugar a la creación artística libre. Esta colectivización afectó únicamente a la producción material; todas las demás esferas se mantuvieron en los límites del antiguo trabajo individualista. El artista también quedó enclaustrado en los viejos métodos tecnológicos.

Desde ahora, entre el artista y la producción masiva se levanta un tabique insuperable, la diferencia entre sus métodos y formas de producción es radical. El artista se mantuvo artesano y quedó rezagado técnicamente, mientras que la industria, superada la manufactura, llega a la máquina.

A tono con esto se fue perfilando la ideología del artista: creyó que la artesanía era su esfera profesional, que el arte sólo podía ser eso y odió la máquina con toda su alma artesana. No comprendió que el quid de la cuestión no estaba en la máquina, sino en su utilización capitalista. Llegó a

creer que la maquinización mataba los recursos sociales (el arte). En realidad era la forma burguesa la que mataba los recursos de la máquina (el arte). G. Morris, en Inglaterra, para montar una industria de arte creó talleres artesanos (incapaces de competir con la producción industria); estos talleres trabajaban para un reducido grupo de coleccionistas, filántropos y mecenas; marginados del desarrollo social, los artistas cultivaban formas arcaicas, faltas de vitalidad; privados de un campo de acción propio tenían que recurrir a las formas idealizadas de la Edad Medieval. Todos estos intentos reaccionarios de frenar el desarrollo de la historia, todos estos esfuerzos por entronizar en el presente lo antiguo, sucumbían rápidamente al embate de la vida.

El artista individualista con su tecnología reaccionaria no transigía con la nueva cultura, con la cultura de la ciudad industrial y, naturalmente, dirigió sus pasos al campo, donde daba sus últimas bocanadas la industria campesina, la artesanía, ya muerta en la ciudad.

Con respecto a esto debemos señalar decididamente que no hay ni hubo jamás un arte "popular". Ya es hora de desechar esta utopía "eserista" (3) y de comprender que el llamado arte "popular" no es otra cosa que el arte de la aldea patriarcal, técnicamente atrasada, individualista y pequeño-burguesa.

Pero hay algo más.

La artesanía campesina ya ha dejado de existir. Lo contrario es un fantasma, una visión, una aberración visual que padece la gente de la ciudad.

(3) Del partido socialista-revolucionario. (Ed.). Con la abreviatura *ed* se indican las notas pertenecientes a la editorial «Alberto Corazón».

Lo que tiene la artesanía aún de arte es lo que le queda del esplendor de otras épocas, son los últimos espasmos de una técnica trasnochada, un fenómeno que caracteriza únicamente a un país económicamente atrasado, como Rusia.

Todas las formas artísticas que aparecen en la aldea de hoy se nos antojan "nuevas" porque nunca antes las habíamos visto. En realidad no son más que las últimas y torpes copias de patrones tradicionales y patriarcales.

El campesino fue artista en épocas remotas, en el feudalismo, cuando su economía era natural; pero con la aparición de la economía monetaria, con el poder del mercader y del terrateniente se acabó el progreso técnico; por tanto, el progreso artístico en el campo y sus artistas más notables sucumbieron a manos de la escolástica estética (en la historia de los últimos años abundan los ejemplos: la iconografía, el tallado, etc.), o cuando de tarde en tarde se les presentaba una oportunidad escapaban a la ciudad (Shevchenko (4) y otros) y se incorporaban a las filas de la intelectualidad y semiintelectualidad (raznochintsy (5), etcétera), pues comprendían lo que no comprendía el populista burgués: que debían asimilar una cultura superior y no conservar su "primitivismo" por mucho que gustara a los corazones sentimentales y refinados.

Cierto que los que en la Rusia Soviética defienden la artesanía alegan otras razones: dicen que la artesanía es el ambiente más propicio para fundir el arte con el trabajo, que la república saldrá favo-

(4) Tarás Shevhcenko (1814-1861): Notable poeta y pintor ucarniano. Fue siervo. (Ed.)
(5) Intelectuales de los siglos XVIII-XIX, que no pertenecían a la nobleza. (Ed.)

recida, pues los objetos de artesanía gozan de gran demanda en el extranjero (uno de estos defensores es el camarada Lunacharski (6), que en el periódico **Izvestia** apoya al arquitecto archirreaccionario ruso, ciudadano "académico" Zholtovski (7).

De entrada debo decir que la fusión del arte con la producción artesana es más que difícil, es imposible. Veamos por qué: en nuestra época no hay un sólo artista capaz de incorporarse a esa producción; los izquierdistas lo detestan, como es natural; los derechistas o son figurativos o incapaces de crear; sólo saben pintar figuras y serían inservibles o dañinos a la producción artesana, o son estilizadores, como Vasnetsov (8), que imitan lo "popular" y no sirven como impulsores de la producción, como reactivadores, como galvanizadores, pues lo único que pueden proponer al artesano es lo robado a ese artesano, más exactamente, a sus antepasados, pues el artesano de hoy no hace más que réplicas del pasado; pueden proponer lo robado a la trocadilla, al gusto del intelectual.

Buscar artistas entre los artesanos es inútil; si los hay, son o rutinarios empedernidos o valientes que se han desenganchado de su esfera orgánica para caminar por el asfalto de la ciudad. La artesanía de estos últimos, inspirada en los impresionistas, en los cubistas o en los futuristas, ha sucumbido ante la ciudad.

Los partidarios de la producción artesana señalan su enorme valor como artículo de exportación;

(6) Anatoli Lunacharski (1857-1933): Primer Comisario de Instrucción Pública de la Rusia soviética.
(7) Iván Zholtovski (1867-1959): Epígono de los arquitectos renacentistas ,principalmente de Andrés Palladio. (Ed.)
(8) Víctor Vasnetsov (1848-1926): Pintor. Sus cuadros están inspirados en el folklore y en la historia de Rusia. (Ed.)

se olvidan de que tales exportaciones llegarían a saturar el mercado: la demanda de la artesanía rusa procede de la burguesía extranjera harta, que busca la "rareté", lo exótico. Una toalla bordada **à la russe,** que una dama parisina muestra con orgullo, en el aspecto social tiene el mismo significado que el esquimal enjaulado que por dinero se exhibe en los jardines zoológicos de Europa. Pensar que entre los obreros, campesinos y pequeña-burguesía de Occidente aparezcan compradores de la artesanía rusa es, por razones obvias, una utopía.

Nos resta decir que cultivar la artesanía es cultivar el nacionalismo artístico, arcaico, expresado por medio de gallitos y de barrilitos caídos en desuso. En nuestra época, el arte sólo puede florecer y proliferar por otras vías.

3. El arte del capitalismo mercantilista

En la época del sistema gremial el artesano-artista se diferenciaba del artesano a secas no por su forma particular de trabajar el objeto, sino por ser un operario más cualificado que los demás. Entonces, el concepto de artistismo casi coincidía con el concepto de cualificación profesional. El artista era mejor **artífice** que los demás, era inventor, innovador, artesano de valía y sus objetos eran más apreciados porque estaban mejor hechos. Así, Lucas della Robbia, notable escultor italiano del siglo XV, del cual los críticos burgueses hablan sólo como de un creador de esculturas de vírgenes, era famoso en toda Italia por sus excelentes jarras de barro.

El artista trabajaba los materiales entonces en boga y les confería las formas más útiles para la vida cotidiana de entonces.

El desarrollo económico va cambiando considerablemente la situación. Decía más arriba que el capital mercantilista imponía sus condiciones a los gremios y los artistas se veían obligados a crear objetos de lujo. Veamos los resultados de este paso.

Las costumbres y gustos del hombre son producto de la realidad social y laboral en la que le tocó desarrollarse. Mientras el artista practicaba todos los tipos de artesanía, consideraba que su especialidad consistía en hacer bien los objetos. Pero cuando su especialidad, por razones desconocidas y ajenas a él, se redujo a hacer bien sólo ciertos objetos, él creyó que el arte consistía en hacer estos objetos precisamente, no otros. La gente se fue olvidando de los tiempos en que el artista hacía de todo y se formó la idea de que el artista era aquel que fabricaba piezas de lujo. Por añadidura, el propio artista perdió el hábito de trabajar ciertos materiales, que con el tiempo le fueron pareciendo toscos, indignos de transformarse en obras de arte; el artista se acostumbró de tal manera a trabajar sólo materiales de determinada calidad, que cuando en sus manos caían materiales más baratos, procuraba darles aspecto de caros. Era un acto de violencia, una mutilación del objeto.

Los materiales se dividieron en "bonitos" y "feos": el mármol fue enfrentado al granito, el bronce al hierro, la caoba al roble, el terciopelo al paño, etc. Dicho de otra manera, las nuevas formas de producción artística determinaron los nuevos gustos artísticos, definieron la nueva estética.

Aquella estética, por supuesto, era clasista hasta el tuétano.

El nuevo artista comenzó a trabajar para los grandes magnates capitalistas, para los monarcas

de las finanzas y del comercio de entonces, para la clase que no producía, pero era propietaria y consumidora del objeto. De esta forma, el artista abandona definitivamente el gremio y forma corporaciones propias, independientes, las academias de arte bajo la tutela material y administrativa de la gran burguesía. Al principio, a estas corporaciones tenían acceso algunos artesanos (talabarteros, sastres, etc.), pero en el siglo XVII los no artistas son expulsados de la última corporación, la de Venecia. Se produce un hecho de importancia extraordinaria: el artista productor fuera de la producción ya no podrá utilizar en su obra los hábitos adquiridos. Desde ahora trabajará el material no basándose en la lógica social y tecnológica, sino de acuerdo a los gustos del consumidor, de la oligarquía mercantil. El artista se integra a la sociedad burguesa como miembro y ajusta sus gustos a los de esa sociedad. Los gustos de la burguesía eran formados por dos factores: por las nuevas formas de producción artística y por la posición social gobernante de esa clase. Más arriba me he referido al primer factor, que determinó, "canonizó" los **materiales** supuestamente estéticos; el segundo factor, influido por el primero, determinó los **métodos** artísticos aplicados a estos materiales y, por tanto, cambió las **formas** de estos objetos.

En esencia ocurrió lo siguiente:

La producción artística existía únicamente como producción de medios de consumo; y como tal influía en la realidad material del hombre. El arte, que aún no se había refugiado en la producción de objetos de "lujo", influía en la vida **cotidiana,** o sea, en la realidad laboral y social diaria, y las formas de ese arte eran determinadas y verificadas por las necesidades sociales.

Pero cuando el arte se hace exclusivista, raro, tiene que abandonar la vida cotidiana: los materiales que trabaja ahora el artista son demasiado caros para someterlos al desgaste constante y las formas artísticas son demasiado escasas para poder satisfacer las variadísimas necesidades de la vida cotidiana. Por tanto, el campo de aplicación de la artesanía artística se redujo extraordinariamente: es un arte para la gran burguesía y no para la vida cotidiana, sino para lo ceremonial, lo ostentativo, lo que debía demostrar el poderío y la fuerza de esta clase. La producción artística pasa a satisfacer ese afán de ostentar. El sentido de este cambio puede formularse así: la producción artística que antes cumplía misiones **sociotecnológicas** ahora cumple misiones **socioideológicas;** el artista formador de objetos se transforma en formador de ideas, hace del objeto un medio en sí y dirige la producción material hacia fines que le son totalmente ajenos.

El resultado era previsible: el artista violenta el material y la forma de los objetos de acuerdo a sus gustos, que son los de sus dueños. La estética de consumo busca en la forma de los objetos no la expresividad funcional, sino la suntuosidad, el brillo, el efectismo, cualidades muy subjetivas. Estas cualidades subjetivas desde ahora se imponen al objeto sin tener en cuenta las cualidades del material y la misión funcional de ese objeto.

Así, el famoso Miguel Angel, no sé por qué considerado como un "pariente" del proletariado (v. el discurso del cam. Lunacharski en el II Congreso del Proletkult de Rusia), en realidad el primer gran decadente, ese Miguel Angel ya se dedicaba a torcer y retorcer las barandillas de sus escaleras para darles más magnificencia. Esto ocurrió únicamente

porque **desde ahora los objetos deberían satisfacer no las necesidades de la vida cotidiana, sino las necesidades de la vista.** Las sillas, las mesas, las cortinas, los trajes de gala, la vajilla de lujo no estaban para ser utilizados, sino para recreo de la vista, para que en ellos se fijaran. Las salas, salones y vestíbulos adquirieron el aspecto de museos y exposiciones; por eso no extraña que posteriormente los objetos de arte fueron puestos bajo cristal. Con esto fueron sacrificados como objetos y pasaron a ser espectáculo. Más tarde surgen los museos de objetos artísticos; el objeto artístico se aleja definitivamente de la vida cotidiana, por tanto, deja de existir.

Las nuevas condiciones influyen sobre los objetos de manera profundamente deformadora.

El artista gasta el material a su antojo; economizar el material no le viene a la cabeza. Pero no sólo malgasta el material (torciendo hasta lo ridículo las patas de las mesas, por ejemplo), sino también sus energías: ¡Cuánto tiempo, cuánto trabajo minucioso y cuánto celo se requería para dar al metal el aspecto de talladura o de encaje, peculiares de la madera o de la tela. El artista daba a la piedra el aspecto de madera, a la madera el aspecto de tela, al metal aspecto de piedra, a la tela aspecto de metal y así sucesivamente. Ya no le interesaba la estructura del objeto, sino su forma externa.

A medida que la artesanía artística se independiza, la forma de los objetos se separa más y más de las cualidades tecnológicas del material.

Y acaba haciendo las patas de las sillas semejantes a patas de animales, el tirador de la puerta en forma de lirio, las tapas del libro con aspecto de gruta. Va tergiversando el sentido mismo de toda

producción: en lugar de transformar las formas espontáneas de la naturaleza en formas socialmente útiles, hace de las formas técnicas una imitación de las formas de la naturaleza, olvidando que estas formas son resultado de una estructuración orgánica (la anatomía de los animales, la configuración de una flor, la constitución geológica de una gruta), que no tiene nada que ver con la misión de los objetos citados (la rigidez estática de la pata de madera, el tirador como lugar apropiado para colocar la mano y abrir o cerrar la puerta, las tapas para proteger el libro).

Aparecen muebles muy incómodos: el que se sienta en ellos corre el riesgo de romperlos; el traje dificulta los movimientos; por el suelo es molesto andar porque el artista pintó sobre él un lago plagado de peces de colores, etc.

La naturaleza tampoco se salva del artista: los árboles del jardín se podan a tono con la rígida etiqueta del palacio real. El artista, siempre servicial, lleva su maestría a las mejillas de condesas y marquesas; el arte se transforma en cosmética universal.

4. Manufacturas artísticas del absolutismo

En la época del capitalismo manufacturista surgen grandes monarquías de tipo feudal-burgués, encabezadas por la nobleza. La producción social se convierte definitivamente en producción mercantil y los restos de vida socialmente organizada desaparecen para dejar paso a la vida individual, en familia.

El artista artesano aquí ya no tiene nada que hacer: la artesanía no puede competir con la manufactura. La burguesía no estaba interesada en la

creación artística. A la burguesía industrial le preocupaba antes que nada el aspecto cuantitativo (economía máxima y utilidad práctica). La manufactura desplaza a la artesanía y se erige en forma determinante de la producción. El mercado se abastece casi fundamentalmente de las manufacturas y al artesano sólo le queda un grupo muy reducido de consumidores; el artesano no tiene más remedio que emular a la manufactura, con pérdida de su cualificación profesional, ya que el costo de la producción artesana es elevado; el artesano se ve obligado a copiar aquellas formas que gustan al mercado, las formas que impone el nuevo dueño del mercado, la manufactura. Todas estas condiciones hacen imposible la colaboración del artista con la manufactura y con el artesano.

Además, poco a poco desaparece el viejo consumidor urbano. Ahora, en la ciudad manda el funcionario público, la vieja comunidad se extingue; el artista, en épocas anteriores orientador de la vida cotidiana, hoy deja de serlo, pierde el contacto con esa vida; al artista le espera el nuevo dueño de la sociedad: el mercado anárquico, indiferente, despersonalizado, donde impera la todopoderosa banalidad.

De la vida anterior queda un islote: la corte, conservadora de las tradiciones de la aristocracia feudal, que necesita dar relevancia material a su existencia. Pero, además de la necesidad, tiene posibilidades, enormes recursos monetarios sin los cuales no se mantendría la manufactura artística. El producto de la manufactura artística es carísimo, no puede competir con la manufactura corriente, no puede tener salida a través del mercado masivo. Sólo le queda una salida: fabricar piezas únicas, objetos de lujo. La manufactura artística es subsi-

diaria del erario y reduce su misión a ia de servir a las élites gobernantes.

Al frente de esta producción artística real se ponen los artistas de la corte.

Los artistas de corte existían ya antes, en la época de la artesanía, pero ahora su situación dentro del proceso de producción es muy distinta. Antes, la artesanía, o sea, la tecnología individual, permitía al artista ser al mismo tiempo organizador y ejecutor de su obra; ahora, el artista ya no participa directamente en la producción colectiva de la manufactura; se sitúa por encima del proceso de producción, en calidad de organizador; la manufactura conserva su tecnología manual; por tanto, la colaboración material entre el artista y la extensa plantilla de ayudantes, maestros, etc., aún es posible, pero las ideas creadoras del artista han sufrido grandes cambios. En la época del capitalismo mercantil el artista se mantiene al margen de la división social del trabajo, pero en cuanto a su relación con la técnica no se diferencia en nada del productor de bienes materiales. Ahora, el artista también se sustrae al sistema de la división técnica del trabajo. En el primer caso, violenta el material y el material se separa de la forma; en el segundo, la forma triunfa rotundamente sobre el material. El gusto individual impone su voluntad a la obra social. Al artista no le importa el valor del objeto como producto tecnológico, sino como producto de consumo. El artista ya no construye: esboza, diseña, adorna, ornamenta.

Es verdad que el artista no imponía su gusto, pues estaba coaccionado por la demanda de la aristocracia feudal, a la cual servía. Si hacemos un examen de esas demandas, el artista saldrá muy mal parado.

La aristocracia feudal del período manufacturero se descomponía; su labor como organizadora y fuerza social era mínima. La corte se iba convirtiendo en un lastre del estado y su vida se parecía más al de una camarilla ociosa y vana. La organización de su vida no tenía otro fin que el de ostentar su poderío clasista; la vida estaba sometida a la etiqueta, a las ceremonias; era la forma por la forma, el lujo por el lujo, el placer por el placer; era una especie de descomposición estética.

La única fuerza orientadora era la tradición de la familia feudal, con rituales útiles en su momento, que ahora se transforman en exhibicionismo. Naturalmente, los objetos de adorno son los más solicitados. El artista crea tapices, encajes, cintas, vajillas de porcelana, tejidos para el mobiliario, miriñaques, etc. El artista podía diseñar porque la producción artística y la social se basaban en la misma técnica manufacturera. La competencia del mercado obligaba a la producción social a progresar técnicamente; el artista aprovechaba este progreso para sus creaciones; esta era la única forma de que los estilos pudieran evolucionar: sin un avance tecnológico no se concibe el progreso de las formas artísticas. Pero en nuestro caso el progreso técnico le llegaba al artista desde fuera y él sólo podía crear las formas exteriores; se produce un divorcio entre la forma del objeto y su construcción, que no sólo es causa de la organización de la producción artística de la época, sino también una condición indispensable para esa producción. A fines del siglo XVIII, de la aristocracia feudal quedan sólo las apariencias; igual de aparente es su arte, que se centra en la decoración de objetos de utilidad nula y con unas técnicas antieconómicas por el derroche de material.

Una parte de la burguesía protestaba; otra, la más encumbrada, copiaba los gustos de la aristocracia. Pero mientras la aristocracia tenía un buen gusto heredado, generacional, la burguesía revelaba preferencias chabacanas.

La revolución industrial de fines del siglo XVIII, las máquinas y la prepotencia de la burguesía acaban con la producción artística. Llega la época de las estilizaciones y de las artes aplicadas.

5. Artes aplicadas del capitalismo de las máquinas.

Las manufacturas artísticas siguieron existiendo en el siglo XIX, pero transformadas. En primer lugar disminuyó su número. No obstante, cada país consideraba un deber colaborar a la "prosperidad" de aquel arte en declive, y con tal objeto mantenía dos o tres manufacturas.

La producción social ya se asentaba en las máquinas, en rápido progreso; mientras, el arte, el "sagrado" arte seguía apegado a la atrasada manufactura. Con la llegada de la máquina, el artista quedó al margen del proceso tecnológico. Ahora ya no se concebía que el artista estuviera al frente de las nuevas industrias. Si el artista quería seguir dirigiendo los procesos de producción tenía que aferrarse a la manufactura. El artista tampoco reconocía a la máquina, que en su opinión estrangulaba "la libre" creación.

Los resultados no se hicieron esperar: la manufactura artística mostró su incapacidad para evolucionar.

Esto se debe a que todo progreso formal es una función del progreso técnico. Cuando la manufactura se convierte en pieza de museo, cuando no

hay fuerza que impulse su progreso tecnológico, cuando la evolución técnica se convierte en patrimonio de los procesos mecanizados de la producción, la manufactura tiene por fuerza que estancarse. Eso pasó. En el siglo XIX la manufactura seguía utilizando la técnica del XVIII.

En tales condiciones se hacía imposible la fabricación en masa, la única condición para que prospere una empresa en la sociedad capitalista desarrollada. Pero por muy bajo que fuera su rendimiento, la manufactura artística aun habría tenido éxito si hubiera contado con un consumidor socialmente definido. Pero ese consumidor se había eclipsado. En otras épocas esta manufactura había estado al servicio de la aristocracia feudal, que en el siglo XIX ya no existía. Sus últimos vestigios fueron barridos con la gran revolución francesa.

Al frente de los estados se ponen los parlamentos burgueses; los reyes se convierten en unos burgueses más, igual que sus ministros y banqueros. Desaparecen las tradiciones familiares, la vida se torna anarcoindividualista y los consumidores del arte muestran unos gustos muy personales y subjetivos.

De esta forma, los factores tecnológicos y la demanda dejan de influir en el artista ligado a la manufactura. La manufactura, incapaz ya de crear formas a tono con la nueva realidad, se queda distanciada de la sociedad. La manufactura sigue suministrando sus creaciones a los fabricantes, a la exportación, a los museos, a los advenedizos, que quieren mostrar ostentación.

Las formas de la producción manufacturera ya no están determinadas por las tareas técnicas ni por las sociales; las formas ahora dependen exclusivamente del gusto del artista. Este, que se trans-

forma definitivamente en elemento extrínseco de la producción, se dedica a crear nuevas formas. Pero como no puede ya crear formas propias, orgánicas, tiene que tomarlas de prestado a otras épocas, rehaciéndolas a su antojo. La manufactura se dedica a producir tapices estilo siglo XVII, jarrones que son imitación de los antiguos, muebles que eran réplicas de los del Renacimiento, etc.

Al ser llevados a un apartamento estos objetos daban la impresión de casuales, eran ajenos al ambiente, se convertían en piezas de exposición. En la época del absolutismo, los objetos artísticos eran accesorios permanentes de la vida diaria; ahora, desligados plenamente de lo funcional, se convertían en objetos de lujo, en "curiosidades" que no servían para ser utilizados, sino para ser mirados. Las jarras se colocaban en armarios de cristal, los platos eran colgados de la pared, los tapices y telas se guardaban en baúles, de donde eran extraídos en las grandes ocasiones. Por eso no debe extrañar que la manufactura pasara más y más a la fabricación de "fruslerías", cuyo nombre ya parece indicar su misión en la vida burguesa. El arte se convirtió en un reto al sentido y a los fines de la producción, al trabajo humano.

Las dos o tres manufacturas que funcionaban en un país, además con escasa producción, no podían satisfacer la demanda de toda la sociedad burguesa. Pero en esta sociedad seguía existiendo la demanda de valores estéticos, que ahora sólo podían ser satisfechos por la industria fabril con su producción masiva.

Por su parte, la numerosa pequeña-burguesía, tradicional y conservadora en su vida diaria, necesitaba de todos esos platos con florecillas, visillos con rositas, etc. La industria capitalista tenía que

asegurarse compradores y no podía desdeñar esa tradición en los gustos. Las fábricas tienen diseñadores que procuran no salirse de lo establecido, conservar lo que es del gusto del público. En estas condiciones resultaba inútil hablar de progreso artístico.

Había también un grupo considerable de la burguesía media y grande que demandaba de las máquinas una mejor calidad artística. Cada burgués que se preciara de tal quería tener en su casa objetos "bonitos" y "finos", cada burgués procuraba rodearse de objetos distintos a los diarios, a los "útiles", de objetos que le produjeran "satisfacción", "deleite", y estaba dispuesto a gastar en ellos sumas considerables.

Por supuesto, aquí lo fundamental era el valor del material: las pulseras, anillos, dijes, pendientes de oro, las piedras preciosas y demás objetos de lujo, en la época capitalista se producen a escala industrial.

Otro criterio para adquirir el objeto es su "belleza", según la interpreta el burgués. Pero el burgués se forma estéticamente en los museos de antigüedades, en las galerías de pintura y escultura, por eso "la belleza" de los artículos de la época capitalista chocaba totalmente con las tareas de la producción y con todo el sistema de vida material.

Veamos por qué.

La industria fabril estaba en manos de los patronos y de los ingenieros; a los primeros les interesaban los dividendos, a los segundos la técnica. Nadie determinaba la forma del producto y esta era casual. Cuando el capitalista se veía forzado a introducir "belleza" en su producto, no tenía más remedio que invitar al artista, hasta ese momento ajeno a la producción. Ya no había artistas forma-

dos dentro de la producción o conocedores de la industria. En el arte predominan las formas de caballete, individualistas (el cuadro, la estatua). El artista se ha convertido en un artesano solitario que trabaja para el mercado, al que suministra objetos extrautilitarios, antiindustriales; su arte tenía de común con el proceso social de producción lo que un paisaje pintado a acuarela tiene de común con la máquina de vapor.

Llegado a la fábrica de fuera, con una educación individualista, acostumbrado a representar, no a construir, este artista sólo era capaz de adornar exteriormente los objetos ya fabricados; él "aplicaba" la forma al objeto (artes "aplicadas"), condescendía ante el objeto, bajaba hasta él desde las cimas de su "inspiración". Pintaba paisajitos en los jarrones, adornaba los platos al estilo "impresionista", etc. En fin, hacia una imitación de la pintura. El objeto era para el artista algo semejante al lienzo; la utilidad, la aplicación del objeto, quedaba fuera del campo visual del artista. Para él, la forma era un objetivo propio y su gusto particular era ley.

En cuanto al estilo, el artista no iba más allá de las crucecitas, cuadraditos, redondelitos, con que cubría los diferentes objetos. Al fin y al cabo, si tenía que hacer algo para la industria (la burguesía estimaba que las artes aplicadas eran "bajas"; el gran arte era la pintura: las ilusiones se valoraban por encima de la realidad), el artista prefería la artesanía, donde no se veía constreñido por las demandas de la tecnología. Por otra parte, la máquina prefería cada vez más eludir tareas ajenas a ella, impuestas desde fuera. El arte, otrora organizador de las fuerzas productoras de la humanidad, se convierte en freno de esas fuerzas.

6. **Intelectualidad técnica y nacimiento de las nuevas formas.**

A fines del siglo XIX, la sociedad capitalista estrena un nuevo período histórico. La gigantesca concentración de capitales, el auge y robustecimiento de los contactos internacionales, la socialización de los transportes, la aparición de truts y monopolios a escala nacional eran muestras de que las fuerzas productoras de la humanidad se colectivizaban lenta pero constantemente. La colectivización de la producción debería, inevitablemente, colectivizar la vida. Surgieron urbes industriales, donde se concentraban masas ingentes de proletarios. El trabajo intelectual se colectiviza también. Los bancos, las entidades municipales y estatales, el comercio, los laboratorios técnicos se convierten poco a poco en organismos colectivizados, a semejanza de las fábricas. Iba aumentando la parcela de la vida humana que se sustraía a lo individual y se integraba a la organización social. En primer lugar, naturalmente, esta socialización se produce no en las relaciones particulares de las personas, sino en las relaciones sociales y laborales de estas personas, en la esfera del consumo. Aquí entran todos los tipos de comunicaciones entre los hombres y todo lo que se refiere a la organización del trabajo: transportes, teléfono, radio, abastecimiento de agua, ropa de trabajo, etc. En fin, todo lo que une a la gente y da al carácter individual formas de carácter social.

La producción de los nuevos elementos de la vida material ya tenía que ser distinta a la del período del industrial privado, ya no podía ser anárquica y espontánea. Ahora se requería una gran organización de la industria y su normalización. El

trust, con ferrocarril propio, ya no tenía en cuenta el mercado en general, sino las demandas concretas (ello fue posible gracias a que la principal lucha competitiva se desarrollaba en los mercados exteriores y no mediante la exportación de mercancías, sino de capitales). Ahora, el trust no sólo se interesaba por el valor de cambio del objeto, sino también por todo lo que favorece al consumidor: baratura, comodidad, flexibilidad, portabilidad, aplicación universal del objeto; esto es lo que preocupaba ahora al nuevo hombre de empresa. Lo mismo ocurre cuando el trust construye ciudades enteras para su personal, con sus tiendas, oficinas, etcétera o cuando el trabajo se hace por encargo de un estado, de una ciudad, etc. Los productos se fabrican con vistas al consumidor, al consumidor colectivo. Al mismo tiempo, a la industria se le presenta un nuevo problema de racionalización. Antes, los inventos tecnológicos sólo guardaban relación con los medios de producción, con las máquinas; ahora, hay que inventar nuevas formas para la nueva vida. Estas formas no tenían que estar ligadas a tradiciones, en ellas debería evitarse todo lo que supusiera un trabajo adicional después de la fabricación masiva. Se requería una revolución en las formas materiales.

Hay más. El consumo tiene su lógica. Igual de lógicas deben ser las formas que aparecen con la colectivización de la vida cotidiana. Aquí no cabe el capricho, el gusto particular, aquí todo está determinado por las tareas objetivas de la construcción y no depende de este o aquel consumidor, ni de este o aquel productor. Tomemos como ejemplo el cuarto de servicio de una casa moderna; mientras cada inquilino tenía que preocuparse de adquirir las instalaciones, los servicios eran anticuados, chabacanos, y su montaje casual. Cuando los edificios de muchas plantas centralizan el desagüe y la traída de agua, cuando la producción de aparatos para los servicios se industrializa, las formas se unifican y se perfeccionan, cambia el material, el fabricante busca lo funcional, se aplican técnicas perfectas, etc. Las formas se hacen modernas y comedidas; ya no hay lugar para la estilización, no se fuerza el material para que dé la impresión de más caro. El inventor renuncia a los gustos subjetivos, a la estética; su misión es muy concreta y el método de fabricación es el industrial; así nace la forma.

Así ocurre siempre que las demandas de la sociedad son colectivizadas y limitadas por la producción. Es muy significativo, por ejemplo, que las nuevas baterías de cocina de aluminio se utilizaron por primera vez en restaurantes y hoteles, lugares de consumo colectivo. Las novedades en mobiliario están ligadas en primer lugar a los automóviles, a los coches de ferrocarril, a los trasatlánticos, a los aviones de pasajeros y a las oficinas de las empresas industriales.

Sobre todo es curioso lo que pasa en la industria de la confección. La burguesía originó un verdadero caos en el vestir. Las nuevas formas de consumo industrial dan paso al nuevo estilo. Me refiero a la ropa de trabajo del chófer, del aviador, del electricista, del deportista, etc. Aquí no manda el hombre, sino lo funcional y la técnica. El chófer y el aviador traen sus vestidos del ejército, una organización colectivizada. Cierto que antes de la guerra en los ejércitos el uniforme era abigarrado y casual. Así lo dictaba la vida pacífica con sus desfiles y su ostentación. Pero cuando ocurre la guerra, cuando la vida militar tiene que someterse a las

misiones combativas, aparece el nuevo estilo: la guerrera y el color caqui.

Algo semejante ocurre con los aparatos de teléfonos, de radio, eléctricos: el estilo comienza cuando termina el arbitrio de la persona. Por el contrario, el capricho acaba con el estilo. Por eso el artista burgués huyó de la máquina, por eso tomó odio a la contemporaneidad: no vio en ella más que la ramplonería.

Pero la revolución en la esfera del objeto industrial no fue completa, pues no afectó al hogar. Ello se debió a que los ingenieros creaban las formas de una manera anárquica, impulsados por las demandas de la producción; pero cuando los ingenieros de los objetos, con unas funciones industriales muy determinadas, pasaban a crear objetos de uso personal, doméstico, muy pronto revelaban su formación estética trasnochada: aparecían en escena los trastos viejos con sus "adornos" antiestéticos. Muchas lámparas de hoy son una copia indecente de los candelabros del siglo XVIII.

Se requería otra revolución, una revolución dentro de los artistas, de los que dictaban los gustos estéticos; también estaba por cumplir la tarea de colectivizar la sociedad a escala universal, incluida la vida cotidiana. Uno y otro vino con la revolución proletaria rusa de 1917.

7. La arquitectura

Tampoco la arquitectura se salvó de la acción agotadora del siroco capitalista. También aquí el desmesurado y anárquico crecimiento de las ciudades y la especulación desenfrenada convirtieron nuestras calles en pasillos de piedra, flanqueados por las triviales casas-cajones de hoy. Londres, por

ejemplo, está dividido con una sinceridad ingenua en barrios para ricos, en barrios para la burguesía media y en barrios para obreros. Cada barrio está formado por edificios iguales entre sí, de tamaño igual y de fachadas monótonas.

Los casatenientes ahora necesitaban del ingeniero, no del artista. La arquitectura artística pasó a estudiarse en las academias de arte y la ingeniería de obras en escuelas técnicas. Este proceso se inició ya en el período de la urbanización. El bajo gótico, que ya había olvidado los tiempos en que las catedrales eran obras colectivas, cayó en manos de especialistas en arte, para los que el criterio de artistismo era el efectismo exterior, ese Dios de la nueva sociedad.

"En los tiempos de Luis XI y Luis XII, artistas con imaginación, que más que constructores eran decoradores, quisieron decorar los espaciosos muros del templo con ornamentos en boga. Un buen día mezclaron arabescos italianos con las fantasías del flamígero gótico; después fue aceptado por entero el sistema ornamental antiguo, pues nada impedía dibujar en los contrafuertes pilastras antiguas o esculpir capiteles corintios para mantener los arcos de la bóveda" (Gurtik).

El protorrenacimiento, al frente del genial arquitecto italiano Brunelleschi, fue hasta cierto punto original cuando creó los elementos rústicos; pero toda la arquitectura ulterior se limita a combinar los motivos de la antigüedad y de otra procedencia; mientras en el poder se mantuvo la aristocracia linajuda, con su tradicionalismo, la arquitectura conserva su integridad estilística, pero después se vuelve ecléctica y chabacana a veces. Pero aun en el primer caso las innovaciones son casi exclusivamente de tipo ornamental. Olvidado el arte de

la construcción se dedicaron a adornar y, como es fácil comprender, la ornamentación es sólo exterior, superficial; así aparecen el "cartouche" barroco y las conchas del rococó. ¿Pero acaso la peluca, esa cabellera postiza que se puso entonces de moda (entre el barroco del siglo XVII y el rococó del XVIII), no es un curioso ejemplar de arte "decorativo"?

Esta "peluca" cubría también los edificios. La tosca piedra de sillería, regada con sudor del obrero, no era del gusto aristocrático del siglo XVIII. La desnudez de las paredes no debía herir la delicada pupila de los habitantes de estas mansiones. Las paredes desaparecían bajo los ornamentos, espejos y cuadros. Ahora, al gusto del consumidor, se podían abrir las paredes con gigantescos paisajes que aumentaban visualmente las salas de los palacios reales; por el contrario, se podían disminuir también visualmente las alcobas con miles de detalles; para mayor brillantez se podían cubrir todas las paredes de una habitación con espejos, con lo que allí se hacía imposible vivir.

La burguesía asestó el último golpe a la arquitectura artística. La última sonrisa triste de esa arquitectura fue el estilo **Empire.** Este estilo no es el resultado del progreso sociotecnológico, sino de una nueva ideología. La joven burguesía revolucionaria y la aristocracia feudal en declive recurrieron al mismo tiempo, aunque parezca extraño, a las edades heroicas de Roma y de Grecia (y en parte de Egipto). La burguesía buscaba allí una justificación a su existencia, a su poderío ya ilusorio. Por eso el estilo de la Gran revolución francesa fue continuación de los principios de la época de Luis XVI; por eso David, amigo de Robespierre, es el pintor de la corte de Napoleón. El **Empire** fue

una imitación del pasado y sus artífices carecieron de originalidad.

Se impone el "passéismo", la afición por el pasado (9).

El arquitecto, individualista desligado de la práctica colectiva, animado únicamente por sus propios anhelos, no podía crear nada que tuviera vitalidad. En los siglos XIX y XX a los artistas sólo se les encargaban edificios suntuosos para exposiciones; privados de un estilo orgánico propio, comenzaron a construir templos como los de Grecia, palacios como los de Roma y museos como la arquitectura renacentista. Todo esto quedó intercalado a la pata la llana entre los horribles montones de casas modernas.

El estilo degeneró en estilización y anidó en las academias. Aquí, por falta de algo mejor, fueron a parar a los cánones y patrones de los siglos muertos, momias, que no criaturas vivas, que deberían servir de "ideal de la belleza", de ejemplo del "arte legítimo". Con su ciega veneración de lo antiguo, el arquitecto de la sociedad capitalista está tan comido de estetismo que ha convertido a la arquitectura en arte "puro", ajeno al impetuoso correr de la vida. Y si de tarde en tarde avanza algún proyecto monumental es algo así como los proyectos "egipcios" de Dalou, o, ya en nuestros días, las "audacias" enclenques de los autores del crematorio de Leningrado, cuya construcción, por suerte, aún no se ha iniciado.

Mientras, el gigantesco impulso a la industria metalúrgica en estos últimos decenios ha hecho

(9) Winckelmann, patriarca de la estética burguesa, escribía: «Der einzige Weg für uns gross, ja wenn es möglich ist unnachahmllch zur werden ,ist die Nachahmung der Alten» (La única manera de que seamos grandes y, a ser posible, inimitables, es imitando a los antiguos»).

penetrar el acero en nuestra vida y ha creado esa maravilla que es el hormigón. Pero la exposición de 1900 de París tampoco logró sacar a la arquitectura de su letargo. El artista academicista, como el avestruz en la arena, sumergió su cabeza en el polvo centenario de los archivos; así no se enteró de la construcción de los puentes, estaciones, mercados, rascacielos y fábricas. Para él todo eso era ingeniería detestable: él no podía vivir sin las entrañables columnas, frontones y pilastras. Y aun cuando recurre a las nuevas técnicas hace de las estaciones de ferrocarril ataúdes **à la russe** (véase la estación de Yaroslavl, en Moscú) o adorna los puentes con faroles "estilizados" (el puente Tróitski, en Petrogrado). El ingeniero también se deja influir por los gustos decadentes de su adversario, el artista. Creo que el mejor ejemplo de ello es la torre Eiffel, levantada según las reglas de la simetría canonizada, inútil, inservible, hoy sólo utilizable para que allí tomen el té los extranjeros azotacalles y para las radioemisiones. Es curioso observar que el ingeniero tampoco es capaz de rebasar los límites del arte "puro", del arte divorciado de la realidad; a ello se oponía la propia mentalidad artística de la burguesía.

La construcción de la torre Eiffel no perseguía ningún fin práctico; sólo pretendía mostrar las posibilidades de las nuevas técnicas del capitalismo. Pero cuando la técnica deja las exposiciones y pasa a construir obras verdaderamente necesarias, cae víctima de las especulaciones financieras, cuando lo importante es obtener el máximo de ganancias; para ello la sociedad capitalista sacrifica hasta las razones técnicas y sociales.

El fruto más representativo de la arquitectura moderna, apoyado en las últimas realizaciones técnicas, son los rascacielos norteamericanos. Estos han surgido por las siguientes razones: como la renta sobre el suelo se ha disparado, los empresarios procuraban instalar el mayor número de oficinas sobre la menor área posible de solar. Crecían los pisos; los cajones de piedra fueron sustituidos por los gigantes metálicos, en los que se enterraban en vida. El artista, lleno de espanto, rechazaba este "arte", con lo que volvía a rechazar la nueva técnica, cuando lo que pasaba era que a esa técnica se le daba muy mal empleo.

El artista, pletórico de sentimientos filantrópicos, sólo era capaz de proyectar reaccionarias ciudades-jardín, idílicas villas de una sola planta, como los trasnochados chalets ingleses o escandinavos. El artista no comprendía que a las fuerzas productoras de nuestra época les quedan estrechas las casitas, cuya construcción no tiene nada que ver con la industria moderna. Los arquitectos hubieron de conformarse con la edificación de los llamados poblados obreros, con su vida familiar "pastoral", según se imaginaba la hipócrita caridad burguesa.

Para terminar con la arquitectura de la sociedad capitalista debemos hablar del estilo "moderno". Este estilo se limitó a poner pegotes y postizos arquitectónicos; en las artes aplicadas optó por la "confortable sencillez", muestra de impotencia artística; hoy es un estilo muerto. La mejor característica de ese estilo está en su nombre;: no ha aportado ningún principio constructivo original; simplemente era "nuevo". A los cinco o seis años de haber nacido ya era viejo. Hoy hasta los que fueron sus partidarios entusiastas se refieren a él con desprecio.

II

EL ARTE DE CABALLETE

1. Historia del arte de caballete

A mediados del siglo XIX la arquitectura artística, la arquitectura que pretende satisfacer el gusto estético del consumidor, degenera definitivamente.

"En la época del capitalismo avanzado —escribe Marx— cuando, por una parte, considerables sumas de capital se concentran en manos de algunas personas, y por otra, junto al capitalista individual aparece el capitalista colectivo (la sociedad anónima), a la vez que progresa el sistema de créditos, el empresario constructor capitalista, sólo en casos excepcionales construye obras por encargo de particulares (o sea, directamente para el consumidor. B. A.). Su negocio es la construcción para el mercado de series de casas, de barrios enteros" (1). Por tanto, "el que necesita una casa nueva debe elegir una de las construidas o que se construyen con fines especulativos. El empresario trabaja para el mercado, no para el consumidor. Igual que cualquier otro industrial debe tener en el mercado mercancías fabricadas. Antes, el empresario construía tres o cuatro casas para la venta, ahora debe comprar (en el continente, arrendar

(1) Carlos Marx: «El capital», t. II.

por unos 99 años) un solar extenso y levantar sobre él 100 ó 200 casas, con lo que emprende un negocio que supera en 20-50 veces su fortuna" (2). De esta forma la arquitectura artística es una rara excepción, al margen de las construcciones residenciales.

A medida que muere la arquitectura artística, de ella se van desprendiendo la escultura y la pintura. A ello colaboraba el individualismo de la economía de cambio y la especialización contraria a la antigua unidad sintética de todas las artes; esta diferenciación culmina en el siglo XIX y afecta, sobre todo, a la arquitectura. En la baja Edad Media, las catedrales eran obras colectivas de artífices que iban de ciudad en ciudad, unidos por un objetivo común, cada uno con su misión dentro del grupo. El plano de construcción se discutía entre todos, cada uno colaboraba a la empresa colectiva y supeditaba su arte a la visión de conjunto del edificio. Los miembros de la colectividad tenían una misma experiencia, un nivel artístico semejante y una situación social parecida. El escultor, uno más, no se recluía en su especialidad; realizaba también trabajos de arquitecto y de pintor. En su conciencia la escultura era inseparable de la obra general, era un elemento de la construcción, y el escultor un elemento de la colectividad humana. Su visión del material era técnica; su oficio le decía que la piedra, la madera, el bronce debían ser empleados de acuerdo a las cualidades de cada uno de estos materiales. Eso explica por qué la escultura de los antiguos templos se conjuga tan bien con la arquitectura, por qué el relieve nunca resaltaba sobre el marco, por qué una estatua podía cumplir la misión de columna. Esa escultura era inseparable del edi-

(2) Item.

ficio, era parte de la construcción. En el aspecto figurativo el artista evitaba la clara individualización y procuraba dar una imagen sintética de Dios y de los santos, de acuerdo con los cánones del feudalismo.

Progresa el comercio, aumenta la importancia del gremio de negociantes, con lo que toda la vida, y en particular la arquitectura eclesiástica, pasa al servicio de la nueva clase; ésta se caracteriza por su individualismo y su afán de competir. Esto último influye decisivamente en la artesanía, que tiende a la especialización; la especialización divide a las colectividades, obligadas a competir ante las demandas del poderoso mercader. A esta lucha se incorporan ciudades enteras, rivales comerciales. Estas procuran atraerse a los mejores artistas. El colectivismo del arte se acaba. Cada vez son más frecuentes los casos en que para una obra concreta invitan a un escultor o pintor determinado que ha adquirido fama. Poco a poco este artista deja de interesarse por la colectividad; ahora le preocupa más el impacto que pueda producir su obra personal que la integración de esta obra al conjunto.

Paralelamente a este retraímiento, otras causas ayudan también a la emancipación de la escultura y de la pintura. Es el brote del individualismo en todos los órdenes. Las sagradas imágenes sintetizadas ya no satisfacen a la nueva conciencia, que aspira a una mayor concreción, a un grado más elevado de realismo. Primero el escultor y después el pintor, cada vez con más seguridad, transmiten no sólo el lugar jerárquico de la imagen, sino el dinamismo de esa imagen, procuran individualizar esa imagen.

Por otra parte, el artista al servicio de los poderosos, tenía que satisfacer el deseo de los merca-

deres de que las imágenes tuvieran cierto parecido a ellos, pues el templo era la expresión externa de su poderío y grandeza (3). Esto obligaba al artista a prescindir de lo simbólico para transmitir la realidad concreta, "para que la imagen pareciera viva", con lo que se convertía más bien en un retrato (4).

Al mismo tiempo se rompen las viejas conexiones. Antes la obra figurativa se confrontaba con el edificio del que forma parte, ahora se confronta con el modelo. La ligazón de la escultura y del cuadro con el edificio es convencional; el escultor cuando crea su obra tridimensional ya se la imagina fuera del contexto concreto, separada de la pared, del contorno. Por su parte, el pintor trabaja la perspectiva con el afán de transmitir a través de su cuadro el espacio y los volúmenes, sin pensar que la perspectiva priva de sentido la pared, superficie que delimita el espacio.

De aquí a la ruptura total entre los elementos, otrora orgánicamente unidos por el conjunto arquitectónico, sólo hay un paso. Fue dado este paso cuando el mercado exigió del artista la venta libre de sus obras, cuando el arte eclesiástico cede su

(3) Ya entonces la Iglesia, más que baluarte del clero, es centro organizador de las clases urbanas. «Los mismos ciudadanos que combatieron unidos los privilegios del clero, ayudaban a levantar las grandes catedrales.» G. Belov: «El sistema urbano y la vida urbana en la Alemania medieval.» Moscú, 1912, p. 109. «El comunicdo oficial de las disposiciones urbanas dentro de la Iglesia compite con la forma callejera de su proclamación. La «proclamación en la Iglesia» (Kirchenruf), como se llamaba, no era entonces nada rara. En muchos lugares era la manera de anunciar públicamente las noticias oficiales. Por ejemplo, cuando se establecía un nuevo impuesto, los ciudadanos se enteraban de su cuantía porque se anunciaba desde el púlpito». Página 55.

(4) «Los pintores famosos pintaban y dibujaban a los burgomaestres, concejales y ciudadanas con sus ricas vestimentas...» Item, p. 120.

lugar al profano, creado al margen de una obra arquitectónica concreta. Además el cliente individual ya no es tan rico como para encargar grandes frescos. A fin de cuentas, la estatua y el cuadro portátiles "de caballete" pasan a ser las formas artísticas predominantes. Por otra parte, el artista, espíritu individualista, está más a gusto en su taller, frente a su caballete. Hasta tal punto se acostumbró al caballete que cuando colaboraba con el arquitecto tomaba la pared del edificio por un caballete ampliado y utilizaba los recursos de la pintura de caballete.

2. **Decaimiento de la escultura**

La escultura, el resultado de trabajar el material en sus tres dimensiones, está concebida como elemento integrante de un edificio, de una calle o de una plaza...

Por eso en la época del auge de la ciudad, cuando cada ciudadano consideraba un deber patriótico colaborar al esplendor de su localidad, la escultura se separa del edificio y se sitúa en la plaza.

Pero poco a poco decae el interés por la vida social, que impulsaba al hombre a la calle; el hombre se hace egoísta, ahora prefiere encerrarse en su mundo hogareño.

Llega la época del estado burgués; entre el artista y la sociedad se rompe el contacto directo.

Además, las ciudades, apuntábamos más arriba, ya no crecen por voluntad humana, sino ante la demanda impersonalizada del mercado. El cliente de la escultura "callejera" es el municipio, constituido por funcionarios públicos, y el estado, también en manos de esos funcionarios. Pero la calle es ahora una hacina, sin el más remoto asomo de

unidad de estilo, la escultura se alza en la plaza como algo ajeno, desgarrada del todo. En cuanto a su estilo, se hace vulgar y rutinaria, muestra de la fuerza clasista de la burguesía; así en la Sieges-Allee, de Berlín, o los monumentos a los zares en la vieja Rusia, o se retrae y se encierra en el taller del artista, poniéndose así al servicio de una ideología individualista.

Eso le lleva a un callejón sin salida. La escultura ya no persigue un objeto constructivo, sino que debe expresar ideas y sentimientos. Y esto no puede crear un estilo. El naturalismo es un lastre; es la fotografía, sucedánea del arte. Quedaba una salida: imitar a estilos anteriores o a otras artes. **Aut-aut,** o estilización o constreñimiento del material. En uno y otro caso —ruptura total con la actualidad, retorno a lo arcaico, al rebuscamiento, a la "literatura", al "pintoresquismo", a la "poesía", etc.

Lo uno y otro no tienen nada que ver con la búsqueda de nuevas formas; es la conservación de lo "estereotipado"; no la subordinación de la estética a la realidad viva, sino la subordinación de la realidad a un estetismo muerto.

Hildebrand se ejercita en los patrones antiguos, Koniónkov en el pasado ruso, Rodin se vale de todo lo hecho, desde Egipto hasta el Renacimiento. Rodin, liberándose del passéismo no halla más solución que aplicar los recursos pictóricos a la madera o a la piedra (la escultura impresionista es una especie de **contradictio in adjecto**). La forma y la idea no se funden, sino que llegan a contradecirse. Por eso no extraña que la escultura llegue al siglo XX en plena decadencia, en espera servil de que la pintura comparta con ella sus logros (el cubismo en la escultura es resultado del cubismo pictórico).

3. La pintura

Paso a la pintura.

Decía que el arte de caballete, o sea, la producción de cuadros independientes, es resultado de una especialización técnica y del sometimiento del artista a las leyes del mercado. En este aspecto la suerte de la pintura en la sociedad burguesa no difiere en nada de la suerte de la escultura. Pero en lo demás, los caminos de las que fueron hermanas se bifurcan. La escultura, hemos visto, por mucho tiempo no hallará el camino propio; con la pintura no ocurre así, porque el pintor, al divorciarse de la arquitectura y de las expresiones materiales de la vida cotidiana, no se ve forzado a colaborar en tareas constructivas ajenas a su arte; a solas con la imagen, le puede dar esta o aquella forma.

Se nos puede objetar que el lienzo y las pinturas son para el pintor como la madera o la piedra para el escultor. Pero la pintura es sólo un medio para trabajar sobre el color, y el lienzo es sólo el campo de aplicación de ese color; aquí sólo hay un aspecto: el visual; al escultor también le hubiera gustado apelar únicamente a nuestra vista, pero **nolens, no volens,** debe "construir", además de "expresar". En eso está la tragicomedia del escultor burgués: sin construir no puede expresar; si expresa no sabe construir.

La pintura no conoce esta contradicción, lo que explica su asombroso auge en la sociedad capitalista y los grandes frutos obtenidos hoy en el pequeño espacio del caballete. Las fuerzas artísticas de la actualidad eligieron la vía de menor resistencia, la vía pictórica. Más tarde veremos los resultados, ahora quiero dar una característica de la pin-

tura burguesa en su forma más típica, la de caballete.

Antes también existieron cuadros, por supuesto. Pero los frescos de Giotto, además de recoger las leyendas sobre San Francisco, eran a la vez un decorado lineal y pictórico de la superficie de la pared; la iconografía de caballete en la Rusia antigua o en Italia también partía del decorado como premisa, pues el icono se colocaba en un lugar determinado del templo y no se concebía fuera de él (5). La historia, decía, arrancó el cuadro de su sitio viejo y no le proporcionó uno nuevo en sustitución; el cuadro pasa al caballete. Esta evolución significa que la pintura de caballete, a diferencia de la vieja, no puede depender de nada ni de nadie; no está ligada materialmente con el resto del mundo, ni tampoco desea esta ligazón (¿atadura?), pues ella misma ya es un mundo cerrado que refleja el también mundo cerrado del artista, hombre solitario. Pero si la pintura de caballete es "objeto en sí" no quiere decir que sea "objeto para sí". Aunque el artista burgués siempre pugnó por escapar de la "detestable multitud", en una u otra medida seguía siendo hijo de ella y las pasiones, intereses y gustos del artista, tarde o temprano, hallaban un claro eco en esa multitud. No puede ser de otra manera: el arte nace en la sociedad y en ella vive, satisface las demandas de esa sociedad y las determina de una forma activa por medio de su pintura de caballete.

¿Qué demandas planteaba la sociedad burguesa al arte? (6). Decíamos que las nuevas relaciones de producción distanciaron al arte de la realidad social. Se imponen las formas de vida discordantes, desorganizadas; el mundo de los "objetos" no satisface a nadie y ofende a los más sensibles. No se conciben los sentimientos emocionales plenos. El arte desaparece de la vida. Pero se produce un fenómeno muy revelador: la vida recurre al arte en busca de armonía, de emociones. El arte pleno debería dar a la vida, la plenitud que ella no tenía. Con el artista pasa lo contrario: desligado de la vida, después de "despreciarla", recurre a la vida para enriquecer su "yo". Así se unen dos tendencias que, aparentemente contrarias, son parte de una misma problemática histórico-social.

(5) Recuerdo cómo se apagó, se deformó, desapareció la famosa «Santa Trinidad» de Andrei Rubliov, cuando en 1920 la trajeron a Moscú del Monasterio de Tróitse-Sérguievsk, donde estaba en su ambiente. De esto se deduce que lo viejo o se acepta íntegramente o se rechaza.

Como resultado surge el "paisaje", el "género", la "**nature morte**", el "retrato", la pintura "mitológica", etc. El arte refleja el mundo material y hace más concretos por medio de imágenes los aspectos emocionales e ideológicos (7), renunciando a la representación del objeto real para representar sólo la apariencia ilusoria del objeto: el hombre "dibujado", el mar "pintado", la flor "creada" (8)

Por eso algunos pintores no se pueden imaginar una mentalidad revolucionaria aficionada a los "paisajes", a las "escenas de la realidad" y a los "estudios psicológicos", o queriendo descifrar el tan traído problema de la forma y del fondo.

(6) Hago este planteamiento aquí porque la pintura es la que más plenamente refleja las posibilidades de la época burguesa.

(7) Decía Delacroix: «El color no vale nada si no concuerda con el contenido y si no aumenta el efecto sobre la imaginación.»

(8) Carlos Marx apunta: «El ramo de uvas dibujado no es símbolo del real, es un ramo de uvas aparente.» C. Marx: «Sobre la crítica de la economía política», II v., 1907, p. 102.

Que ello es posible lo demuestra Chernishevski (9). El primer socialista ruso desempolvó y puso en circulación la milenaria teoría de Platón y Aristóteles, según la cual "todo arte es una imitación de la realidad". La culpa no es de Chernishevski, sino del arte burqués de su época, que se puso a imitar, con lo que demostró su impotencia. La contradicción está en que es imposible imitar y que el artista-individualista al pretenderlo no hace más que revelarse a través de su obra. Su creciente individualismo hace al artista comprender su verdadera misión (dentro de la sociedad burguesa, por supuesto) y la pintura de caballete se convierte en su medio de expresión más plena. Esto lo logra con una mayor expresividad de su arte, con lo que aumenta la influencia sobre el espectador.

"¿Hay para el arte un objetivo más elevado que el efecto?", pregunta Delacroix, gran precursor de la pintura del siglo XIX.

Sólo medio siglo después estas palabras son confirmadas por la realidad. A mediados del siglo XIX el pintor mantenía sus contactos con la naturaleza, con la realidad, algo que le negaba la humanidad anárquica y escindida; por un tiempo el pintor hasta se aproxima aún más a la naturaleza. Se debe ello a que el auge de las ciudades industriales toma por sorpresa al pintor que, al no poder adaptarse, huye a la naturaleza. El pintor ve su objetivo en transmitir toda la fuerza y alegría de la naturaleza. Pero no la estudia, no hace como en otras épocas hacían los pintores, que anatomizaban cuerpos y recorrían las calles estudiando

(9) Nikolái Chernishevski (1828-1889): Escritor y crítico. Su principal obra teórica es la tesis doctoral «Actitud estética del arte hacia la realidad». (Ed.)

los rostros humanos, no. Ahora el pintor, con su visión subjetiva del mundo, procura captar la sensación que nos causa la naturaleza; no busca modelos, busca impresiones. Como resultado nace el impresionismo, una solución subjetiva ("mis sensaciones") a una tarea objetiva ("quiero reflejar fielmente la realidad") (10).

Cuando la etapa imperialista coloca a la sociedad burguesa en una posición de equilibrio inestable, cuando esa sociedad siente que pierde terreno, una parte considerable de la inteligencia, precisamente la más atrasada, cae en el pesimismo más subjetivista. Desde ahora para estos artistas lo único válido son sus propias reviviscencias; la expresión pierde su realismo y al fin y al cabo se desliga del objeto, de la razón material. La pintura de caballete se transforma en medio de máxima expresividad. Sólo en eso. Desde Van Gogh el ala reaccionaria de la pintura se entrega a un formalismo emocional desnudo; Europa queda inundada de expresionistas.

El expresionismo llevó al extremo las experiencias anteriores: desde ahora cada elemento del cuadro de caballete se valora en la medida que expresa el estado psíquico del individuo. Ahora ya da igual que el cuadro represente una imagen que no, ya no importa la relación de esta imagen con la realidad, con la lógica, con una función objetiva, etc. Lo que importa es la reproducción de lo

(10) Una conciencia pequeñoburguesa no hubiera sido capaz de transmitir otra cosa; el impresionismo se revela también políticamente: «Die Rhetorik des Sozialismus hat der Impressionist meistens vermein villeicht war er Demokrat selten aber Sobialist» («El impresionista, en su mayor parte, eludía la retórica del socialismo; probablemente era demócrata y sólo en muy pocas ocasiones socialista.» Th. Däubler: «Im Kampf um die moderne Kunst.» Berlín, 1919.

subjetivo, la expresión de las motivaciones internas del autor.

Así surgió una paradoja: concebido como medio, el cuadro de caballete se convierte en un objeto en sí. Nuestra época que con tanta fuerza socializó unas conciencias, llevó otras a un solipsismo. No debe asombrar que el expresionismo, arte solipsista, finalice en nuestros días con Kandinski, "colorista" no figurativo (11), y con el grafista Kokoschka. En ellos el suicida Van Gogh mató su propio arte. Lo mató porque ya no se puede ir más allá; la pintura de caballete tiene en Kandinski el superior y último de sus logros, la forma pura, que refleja el alma del artista, cerrada al mundo real, a lo real, porque este artista, que rompió su ligazón con la colectividad humana, ¿en qué se puede inspirar si no es en la abstracción vacía del otro mundo metafísico? (12).

Pero lamentablemente para el artista y para suerte de la humanidad la metafísica en su aspecto desnudo jamás dio frutos reales. Kandinski y Kokoschka quizá tengan epígonos, pero nunca continuadores (13).

(11) ¿No será precursor de Kandinski el impresionista inglés Whistler, que llamaban a sus cuadros armonías en tonos grises y rosas, nocturnos en negro y oro o *arrangements* de gris y negro (retrato de Carlile y otros), etc.? Kandinski, igual que Whistler, es un «músico» en la pintura, que se refleja en la afición por la abstracción colorista. «En la pintura hay que procurar lograr la sugestión musical, no la descripción literaria», dice Gauguin. Kandinski se define aún más: «La pintura ha dado alcance a la música y ambas artes se penetran de una creciente tendencia a crear obras "absolutas", o sea, de una objetividad ilimitada, que crecen "por sí mismas", como las obras de la naturaleza, por la vía de la lógica, como "seres independientes".» V. Kandinski: «El texto del pintor». Moscú, 1918, p. 49. Con una sinceridad ingenua este pintor decadente explica por qué es así: «Para suerte mía —recuerda Kandinski su infancia— la política no me arrastró enteramente. Otras ocupaciones distintas me ofrecieron la ocasión de desarrollar la capacidad necesaria para penetrar en ese ambiente de fina materialidad, que se llama la esfera de lo abstracto.» ¡No faltaba más!

(12) En su análisis de las composiciones coloristas de Kandinski, Däubler señala con satisfacción: «Bei Kandinski kann Pompeianischrot im Grunde niemals dekorativ sein, denn bei ihm wird Pompeianischrot absolut gesetzt. (En Kandinski, el color rojo de los frescos pompeyanos no puede ser nunca fundamentalmente decorativo, puesto que en Kandinski es absoluto.) «Im Kampfe», obra citada. Ni Däubler ni Kandinski comprenden que eso mismo significa la muerte social del expresionismo de caballete.

4. Huyendo del caballete

En esencia, el arte de los expresionistas es la manifestación consecuente y extrema de toda la pintura de caballete burguesa. El pintor burgués no tiene posibilidad, tampoco sabe **colorear** y se dedica a **pintar;** con la convicción del advenedizo estima que colorear es asunto del pintor de brocha gorda.

Se nos puede objetar que el arte de caballete cumple una función organizadora en la vida, de lo contrario no hubiera surgido. Es cierto, pero más arriba demostré que ese tipo de arte es indispensable sólo en una sociedad carente de armonía; no es producto de una riqueza espiritual, sino de un mal social. Por si esto fuera poco, procuraré demostrar más adelante que la pintura de caballete, justificada teóricamente, es inviable.

Veamos.

El cuadro de caballete, decíamos antes, es un

(13) Decían que Kandinski busca la salida en la síntesis de las artes: la pintura, la escultura y la música en el teatro. Pero toda integración sólo es posible cuando entre las tendencias existe un parentesco. Si Kandinski lograra esa sintetización, sería en base de artes muertas y la vida se encargaría de separarlas. La solución es otra. No es la sintetización de las artes la que les da viabilidad, sino es su viabilidad lo que sintetiza las artes. Señalaré de paso que Kandinski, pintor de caballete hasta el extremo, busca la salvación lejos del caballete, con lo que su destino se asemeja al de tantos otros. De eso hablaremos más adelante.

mundo independiente, cerrado en sí: por algo requiere marco. Vive en un aislamiento obligado. En eso está su salvación, ¿no está también su muerte? El cuadro requiere un aislamiento, cosa imposible en nuestro mundo físico. Además, la sociedad capitalista, que origina el arte de caballete, lo coloca en una situación falsa. Esa sociedad, después de empujar inconscientemente al artista hacia el aislamiento, priva la obra artística del aislamiento que ésta necesita. Esa es la contradicción fundamental del arte de caballete burgués. Se manifiesta en que la superproducción artística, con un círculo reducido de compradores, obliga a la sociedad burguesa a crear museos, que deben satisfacer la demanda de arte que expresan las clases medias y el estudiante. La historia jamás se para a mitad del camino; el arte escapa de la realidad y cae en sepulcros de piedra, donde yace; sólo de cuando en cuando la visita algún Odiseo. Aquí le espera al cuadro de caballete la mayor de las decepciones. Colgado de la pared, en fila al lado de sus hermanos de infortunio, el cuadro se priva irremediablemente de aquello a que aspiraba: de independencia, de aislamiento. Para desdicha suya se convierte en aquello que siempre eludió: en decorado de una pared, de una pared de museo.

Los funcionarios de los museos instalan algunas obras maestras en "aposentos" aparte. Obras maestras. ¿Y las demás? Las demás se hacinan en la pared. Por eso es comprensible la repulsa que el pintor de caballete moderno siente contra las gentes del museo. Si le preguntamos dónde está la solución, nuestro pintor no sabrá qué responder. La burguesía no está loca: no construirá una sala para cada cuadro. Pero eso es lo que

pretende nuestro individualista (14). Eso caracteriza muy bien al arte decadente, que renuncia a colaborar en la construcción de la vida y al fin de cuentas pretende cómodamente que esta construcción se ponga a su servicio.

Pero puede haber una situación más favorable: el cuadro cae en una casa privada, donde todo es vida. Si el dueño de la casa es un gran capitalista, hará de sus cuadros una "galería", que es igual que un museo. Si es un capitalista mediano colgará el cuadro en una de sus habitaciones. ¿En qué habitación? Eso sólo lo decidirá él. En un mundo de intercambio de mercancías entre el comprador y el vendedor sólo media el dinero. Nadie puede protestar de que una joya de arte sea colgada en un salón "elegante", ajena totalmente al ambiente que le rodea.

En contraposición a este arte burgués, clasista, se habla de crear un arte proletario, con un contenido de los cuadros que ayuden a formar la conciencia proletaria de la clase obrera.

Hemos demostrado que el arte de caballete como forma es burgués, por tanto no puede haber un arte de caballete proletario. Un cuadro de caballete, independientemente de su contenido, siempre será un producto del arte burgués, aunque lo haya pintado un proletario; por ser de caballete y por ser cuadro, jamás se convertirá en proletario.

Pensar en el impacto ideológico proletario de un cuadro de caballete es un error, precisamente por la forma del cuadro. Imposible de ser fabricado en serie, de ser multiplicado, desligado de toda función social **práctica,** situado de manera total-

(14) Así me lo confesaron en conversaciones privadas y disputas muchos pintores de caballete.

mente casual, el cuadro es orgánicamente incapaz de surtir el efecto que de él se espera, por tanto no merece la pena pintarlo. Delacroix, que pintó una barricada, prestó el mismo servicio al movimiento revolucionario francés que Gericault, con sus caballos de carreras.

El cuadro de caballete pudo sobrevivir en una sociedad donde era imposible la creación organizada; por eso la sociedad hubo de conformarse con un sucedáneo. Por eso la escultura antigua, con sus cuerpos "bellos", alcanzó su esplendor cuando decaían los juegos olímpicos; por eso el paisaje triunfa en la ciudad y el retrato en una sociedad de individualistas, donde todos son ajenos unos a otros.

Sería verdaderamente extraño si entre los pintores burgueses no escucháramos protestas instintivas contra ese estado de cosas. Todo individualismo, aun el más extremista, tiene sus límites y el hombre es animal social, aun cuando vive en una colectividad atomizada. El artista desprecia a la "plebe" que consume su arte, pero también es verdad que procura lograr con su arte un impacto máximo, procura ser organizador de la sociedad. Bástenos recordar las citas en este libro de Van Gogh, Delacroix y otros, para comprender con qué dolor los grandes pintores ven cómo se aíslan sus creaciones, que ellos concibieron para influir en la humanidad, cómo quedan sepultadas en un museo o en el recoleto chalet de un burgués rico. Por eso no debe asombrar que a todo lo largo de su historia la pintura europea de la época capitalista haga continuos intentos de reemplazar el caballete por el fresco (en épocas anteriores las pinturas murales al fresco eran cosa frecuente).

La técnica de la pintura al fresco había quedado

olvidada y el pintor tenía que aprender desde el principio. No obstante, los más insatisfechos se mostraban dispuestos a salvar ese escollo.

"Es tremendamente difícil —escribía un nazareno alemán— llenar toda una habitación de cuadros pintados con un método hasta ahora desconocido. Todos los días nos demostramos que no entendemos nada, constantemente nos criticamos. No t imaginas qué raro es ver ante sí el yeso mojad de la pared. Y pese a esto, todos los días nos imaginamos cómo cubriremos con pinturas murales todas las iglesias, monasterios y palacios de Alemania" (15). Así soñaban los pintores de la Alemania gobernada por duques. Pero en otros decenios y en otras mentalidades, concretamente en Courbet, dictador artístico de la Comuna francesa, leemos: "Sería mejor —se refiere a los pintores de su época— que se dedicaran a adornar las estaciones de ferrocarril con los retratos de los grandes que nacieron en los lugares por los que pasa la vía, con imágenes de fábricas, minas, talleres de máquinas, esos santuarios y milagros del siglo XIX" (16).

Sobre todo es sintomática la afición por la pintura al fresco de Delacroix, el padre legítimo de la pintura de caballete moderna. Su sueño más anhelado era pintar el Panteón; sus ambiciones fueron materializadas en los murales de la Cámara de Diputados, en la iglesia de San Sulpicio y en el **Salon de la Paix** (17).

¡Acaso fue él solo! Burne-Jones, Puvis de Chavannes, Makart, Boecklin, Denis, Matisse y muchos

(15) Muter: «Historia de la pintura en el siglo XIX», v. I, página 131.
(16) Item, v. II, p. 307.
(17) En su «Diario» y epistolario.

otros en trágica búsqueda rebasaban los marcos estrechos del caballete cuando les concedían esa oportunidad un mecenas o un estado. Si no tenían tal ocasión, se afanaban por buscar efectos decorativos allí donde no los podían hallar: en el malhadado campo del cuadro de caballete. En vano los amigos de un Paul Gauguin, que durante toda su existencia soñó con un arte de la vida (18). intentaron convencer a la sociedad de que Gauguin era un decorador extraordinario; la "sociedad" hizo oídos de mercader.

¿Quién tenía razón?

Es costumbre hablar de la "obtusidad" de la burguesía cuando se sale en defensa de un artista rechazado por esa sociedad. ¡Quizá no siempre sea justo! El pintor burgués ya no sabe construir nada real y es incapaz de crear un arte decorativo. El pintor trasladaba al fresco las técnicas del caballete, con todos sus efectos de perspectiva y sus trucos naturalistas, con lo que destruía la pared; era incapaz de crear algo original y se dedicaba a estilizar, a copiar a los viejos maestros, ante los cuales se humillaba como el pobre se humilla ante la riqueza. En sus manos la pintura decorativa se transformó en arte reaccionario, en freno de un desarrollo pictórico original. Esta evasión de la realidad se manifiesta en el clericalismo de los "nazarenos" y "neoclásicos"; en el misticismo de los "prerrafaelistas" y "simbolistas"; era un fenómeno de marcado carácter clasista: la forma y los temas de los "nazarenos" servían a la ideología feudal y los "neoclásicos" (19) a las oligarquías; además, de esta forma la intelectualidad manifestaba su disgusto con la realidad; en esto hallaba comprensión en la burguesía media sensiblera y filantrópica, que siempre añora el pasado hermoso, cuanto más pasado mejor. Lo mismo ocurrió con la litografía, que renunció al impresionismo y quiso restablecer el sentido de la superficie, de la página, perdido hacía mucho; Beurdeley, Redon y Klinger se dieron por igual a la estilización, creyéndola muestra de "gusto elegante"; la esterilidad de ello se reveló sobre todo en la obra de sus continuadores.

(18) «¡Qué aromático es el té servido en taza hecha por ti mismo! ¡Qué admirables son las pequeñas cestas que cada uno hace para recoger las cerezas y estas maravillosas jarras para las flores, que requieren tanta paciencia, agilidad y gusto!» —escribe con tristeza Gauguin sobre los campesinos japoneses. (Turguendhol: «Vida y obra de Paul Gauguin». Moscú, 1918.) Salta a la vista la incapacidad del individualista para superar su ideología artesana; fíjense que Gauguin habla de objetos «que cada uno hace».

Cuanto más cerca de nuestra actualidad la pintura burguesa, tanto más revela sus preferencias estilizadoras. De Rafael a Botticelli, de Botticelli a Giotto, de Giotto a Bizancio, de Bizancio al helenismo y del helenismo al arte salvaje; éstas son las etapas de una vana carrera en pos del arte monumentalista. Cuanto más sensible es su organización psíquica, cuanto más le hiere el fragor ensordecedor de la actualidad, tanto mayor "sencillez" busca el artista. El primitivismo es su bandera, el retorno al primitivismo es su meta. Pero si en el siglo XIX parece simple Rafael, a principios del siglo XX hasta el salvaje, parece complejo, y si entonces el artista sólo protestaba pasivamente contra el vapor y la máquina, hostiles a su mentalidad artesana, ahora, plenamente convencido de que ha triunfado la máquina, huye de la sociedad

(19) «Meinstens waren es allerdings Royalisten, Bonapartisten, Katholiken» (en su mayoría, claro está, eran monárquicos, bonapartistas, católicos) —escribe Ch. Däubler, refiriéndose al grupo de Denis. «Im Kampfe»..., p. 21.

y se refugia en alguna Tahití, pues ha confundido la burguesía con la humanidad, el capitalismo con la cultura y lo temporal con lo eterno. Su espíritu egocéntrico no podía soportar el mundo existente; tampoco era incapaz de vencerlo, y el artista optaba, en el mejor de los casos, por la deserción; en el peor, por el suicidio; en ocasiones buscaba la ayuda de otro, pero esta solución pasiva tampoco era la salvación (20).

5. Constructivismo

Decía que la pintura moderna ha pasado del cuadro figurativo al abstracto. Este proceso transcurrió por dos caminos. El primero es el existencialismo, al que me referí más arriba.

El segundo, totalmente opuesto al existencialismo, es el constructivismo de Cezanne - Picasso - Tatlin.

La intelectualidad moderna, radical, ha crecido en centros industriales, está penetrada de positivismo, se ha "americanizado". Su pathos es la acción, el trabajo, la técnica. La vieja intelectualidad se remontaba a las alturas de la ideología "pura"; la nueva intelectualidad "urbanizada" centra su atención en el mundo de los objetos, en la realidad material. Esta gente, ante todo, quiere construir, edificar.

La expresión más acabada, muchas veces inconsciente, de estas tendencias, son los constructivistas.

(20) Van Gogh escribía: «Vivimos en la anarquía y el desenfreno más completo... y nos esforzamos por crear estilo con cualquier pedazo. Si los socialistas construyen lógicamente su edificio, lo que aún está muy lejos, puede resurgir otra vez el antiguo modo de vida» (Tuguenhold: «El arte francés y sus figuras», Petrogrado. Lo más curioso es que van Gogh se imaginaba el socialismo como un resurgir del «antiguo modo de vida». La vida tiene su lógica, y van Gogh acaba en el suicidio.

Para los constructivistas el objetivo principal, quizá el único, del arte es la transformación artística de materiales reales. Los constructivistas ampliaron las posibilidades del arte, introduciendo en las composiciones de cabellete, además de la pintura, materiales que hasta entonces se consideraron antiestéticos: la piedra, la hojalata, el cristal, la madera, el alambre, etc. La sociedad los observó con estupefacción, sin comprender el objeto y el sentido de esas obras.

Por si fuera poco, los constructivistas renunciaron a la perspectiva, como incompatible con las cualidades reales del material y pasaron del cuadro bidimensional a la construcción tridimensional (los contrarrelieves de Tatlin).

Debemos decir que la pintura de caballete siempre tuvo un significado material técnico. Todas las pinturas, excluida la reciente anilina, fueron primero inventadas por los pintores y sólo después comenzaron a emplearse en la industria y en el hogar. Así pues, la pintura de caballete fue laboratorio inconsciente de las sustancias colorantes. La enorme importancia del constructivismo está, precisamente, en que se dio a esa tarea por primera vez y de forma consciente. No es menos revelador que, precisamente cuando la potente industria química toma en sus manos el perfeccionamiento de los colores, los artistas recurren a otros materiales hasta ellos despreciados, a materiales de construcción no colorantes.

Después de esto sólo quedaba por dar el último paso. Uno sólo, pero decisivo.

Veamos.

El constructivista se diferencia del legítimo cons-

tructor de objetos, del ingeniero y del obrero, en que crea formas no utilitarias, se dedica a combinar el papel con la tela, el cristal, etc. Educado en las tradiciones de la pintura de caballete, el nuevo artista cree que de su arte nadie se favorece directamente, pues tiene un objetivo propio; el nuevo artista habla de la revolución de conciencias, de la revolución del gusto y cosas por el estilo; se imagina creador de un mundo independiente de formas, cuando en realidad cada vez se empantana más y más en el mundo del objetivo en sí, siempre amarrado al caballete.

Sólo con la revolución de octubre, cuando los obreros lanzan el lema de "¡Todo por la vida!", sólo entonces al constructivista se le abren los ojos.

Entonces el constructivista comprendió que la transformación real de los materiales será gran fuerza organizadora si se aplica a la creación de formas necesarias, utilitarias, de objetos.

III

EL ARTE Y LA PRODUCCION EN LA HISTORIA DEL MOVIMIENTO OBRERO

1. Utopismo pequeño-burgués

Sólo en el segundo cuarto del siglo XIX el movimiento obrero alcanza la magnitud suficiente para influir en la vida artística de la sociedad capitalista. En ese período el proletariado no podía tener artistas propios, claro; la explotación económica y el bajo nivel cultural ponían estéticamente al proletariado a merced de las tradiciones burguesas y pequeño-burguesas. Por eso estimaban imposible influir en la evolución del arte. No obstante, la clase obrera influía en el arte, aunque de manera inconsciente.

La aguda lucha de clases, que se hacía sentir en toda la sociedad, la desesperada miseria y las terribles condiciones de trabajo del obrero, llamaban más y más la atención de los grupos sociales intermedios, en primer lugar de los intelectuales. Así surgió el socialismo utópico, cuyas ideas arrastraron a elementos sociales distintos. La armonía social se convirtió en un problema muy actual y decenas de valientes quisieron poner en práctica los ideales socialistas, creyendo que sólo se requería fe y buena voluntad.

El socialismo utópico también tuvo adeptos en-

tre los artistas. El más importante de ellos fue, sin duda, el inglés Guillermo Morris.

Morris luchó por los intereses de la clase obrera en el terreno político y teórico, pero su idea más entrañable era la de un arte socialista. En una serie de artículos y libros, Morris ataca a la sociedad capitalista, en la que el trabajo era un sufrimiento, no una alegría. El trabajo creador, ésa es la aspiración de Morris; mas para convertir el trabajo en arte —razonaba Morris— hay que hacer los objetos como el hombre los desea, hermosos; hay que fundir el trabajo con el arte. Morris criticó despiadadamente las formas estereotipadas, inútiles, rebuscadas de la vida diaria burguesa, sin armonía; él quería crear una belleza funcional, la belleza dentro de la vida diaria, no al margen de ella. Pero Morris era el típico artista burgués, un artesano, y por eso culpaba de todos los males capitalistas a la máquina. Morris llamaba a retroceder al pasado, a la Edad Media, a las relaciones gremiales, que se le antojaban un paraíso social. Morris puso en práctica sus planes y creó unos talleres de artes y oficios. Huelga decir que allí no se podía fabricar a gran escala: la artesanía no podía competir con la fábrica. No tuvo más remedio que dedicarse a hacer objetos de lujo, lo que hacía inviable la idea de la fusión del arte con la realidad diaria. Es más: Morris, con su odio a la técnica, no podía imitar las formas de ésta y se dedicó a imitar al Medievo y al Renacimiento; puso adornos superficiales a sus piezas, hizo tapices, etc. Un tiempo después sus talleres degeneraron en una escuela más de artesanía.

El plan de Morris era pequeño-burgués y utópico; la máquina triunfó. No podía ser de otra manera.

Muy posteriormente, cuando el proletariado forma sus organizaciones clasistas gigantes, con locales propios, y surge la necesidad de organizar la vida cotidiana del proletariado, vuelve a plantearse el problema del arte industrial. Esta vez entre los más entusiastas se hallaban Destre y Vandervelde.

Antes el problema era planteado desde fuera, sin la participación de la clase obrera; ahora surge en el seno de la organización obrera. De ella se ocuparon los partidos, las cooperativas obreras y los sindicatos. Pero el proletariado no tenía aún la cultura suficiente; los teóricos y artistas que se ocuparon del problema eran intelectuales incorporados al movimiento obrero, oportunistas (Vandervelde era líder de la II Internacional). Al problema otra vez se le dio una solución burguesa: eran invitados pintores burgueses que colgaban sus cuadros en las paredes; en fin, recurrían a la ornamentación exterior, inorgánica. Nadie en Bélgica se propuso crear formas nuevas, sentar sobre nuevas bases la vida material del proletariado. La proletarización del arte se entendió como su democratización, o sea, como la amplia divulgación en los medios obreros de obras de arte burguesas. Lo mismo que en política, fue adoptado un conformismo artístico.

Los capitalistas utilizaban mucho a los obreros para propagar los gustos artísticos burgueses. Las empresas que fabricaban objetos para el mercado requerían mano de obra capacitada. Los intelectuales llegaban a la fábrica, pero en cualquier momento podían abandonarla. La clase capitalista necesitaba personal permanente, que sólo podía salir de las filas proletarias. Y la burguesía creó escuelas de artes y oficios, a las que envía para tres

o cuatro años a los obreros más capacitados; los que terminaban se comprometían a trabajar en la fábrica una cantidad determinada de años, bastantes.

Cabría esperar de esos obreros la creación de un estilo proletario orgánico, pues de sus filas procedían. Nada de eso ocurrió; la organización de la industria seguía en manos del burgués; el trabajador, instrumento ciego, en la escuela asimilaba el arte aplicado burgués y en la fábrica se sometía a los intereses mercantiles del capitalista.

Esta utilización de las fuerzas proletarias adquirió gran magnitud en Alemania, durante la guerra y la revolución, cuando la burguesía bloqueada tenía que imponerse a sus poderosos rivales extranjeros fabricando objetos de alta calidad. La "Alianza Industrial Alemana" se propuso elevar la calidad estética de la producción y organizar mejor la industria. Durante la revolución el problema laboral pasa a primer plano; los partidos obreros apoyan con entusiasmo la idea del arte industrial (en la discusión en el Reichstag el centro se mantuvo indiferente, la derecha se opuso y los independientes apoyaron la idea con fervor). La iniciativa esta vez también partió de la intelectualidad burguesa, revolucionada por la catástrofe social, pero la cuestión fue planteada en términos de artes aplicadas. Posteriormente, los obreros crearon una organización artística industrial propia; la "Alianza Industrial Alemana" le propuso incorporarse, pero rechazó la propuesta, alegando que la "Alianza" se dedicaba a fabricar objetos de lujo y el proletariado no tenía nada que hacer allí. Por su parte, la organización obrera comenzó a fabricar mobiliario sencillo y barato para los hogares proletarios. Pero en la Alemania de Stinnes la clase obrera no puede contar con la potente maquinaria de las fábricas; los intentos de los obreros alemanes no podrán prosperar.

2. El arte y la revolución de octubre

Al producirse la revolución de octubre el arte se hallaba en un atolladero. Las derechas (los figurativos) interpretaban un melodrama con vestuario tomado unas veces de Egipto, otras de Grecia, otras del fenecido Versalles (Dobuzhinski, Benúa, Zholtovski y otros) (1); las izquierdas destruíanlo todo, a sí mismas también, y lo único positivo, pero sublime, que traían consigo era el fervor revolucionario de la juventud, con su odio al estereotipo, al fetiche, a los patrones establecidos.

Mucho se ha escrito de la prepotencia del futurismo en los primeros años de la revolución de octubre. Cada uno explicó el fenómeno a su manera. Unos decían que el poder soviético tuvo que aceptar esa **mésalliance** porque no tenía otro remedio: sólo las izquierdas estaban a su lado; también se hablaba de analogías entre la izquierda política y la izquierda artística; algo más se dijo para acusar a los jóvenes de parcialismo.

Creo que la cosa es mucho más compleja.

Antes que nada, señalemos un hecho histórico: tanto las derechas como las izquierdas artísticas acudieron a dialogar con el poder soviético. Una y otra llegaron con sus proyectos y planes; una y otra estaban dispuestas a colaborar con la revolución proletaria.

---

(1) Dobuzhinski (1857-1957): Pintor e ilustrador extraordinario. Maestro de Marc Chagall. (Ed.) Alexander Bernuá (también Benoit) (1870-1960): Pintor, ilustrador y decorador teatral. En 1926 emigró de la URSS. (Ed.)

¿Por qué se quedaron las izquierdas?

Los planes de las derechas (al frente de A. Benuá) se reducían únicamente a la protección de los monumentos de arte y de las antigüedades. Esta gente de museo sólo vio en la revolución un huracán destructor del pasado que ellos añoraban. Enterrados entre el polvo de los siglos, no querían saber nada del presente ni del futuro. Las derechas no pensaba en escuelas, en hacer un arte vivo; les preocupaban las momias, y a la revolución le tenían sin cuidado las momias. La revolución exigía otra cosa. Las academias y escuelas estaban en manos de profesores reaccionarios disfrazados de realistas; por todas partes sonaban amenazadores los sacerdotes cadetistas del arte eterno. Había que retirarlos, desactivarlos. Era una demanda política más que estética. La derecha artística no sería capaz de tal "sacrificio".

La izquierda fue capaz.

Las izquierdas se rebelaron contra el pasado en aras del futuro, las izquierdas en el arte combatieron a aquella sociedad que la revolución, con el proletariado al frente, combatió en el terreno de la economía y de la política. Las izquierdas estaban profundamente interesadas en algo que interesaba a la revolución: en hacer arte contemporáneo. Las izquierdas, olvidándose de las piedras de alguna catedral antigua, se dedicaron a reorganizar los centros docentes de la república. Relegados al último plano, habitantes de míseras buhardillas, los artistas de izquierda recibieron la oferta de la revolución de participar libremente en la emulación artística; era la gran ocasión para, de palabra y con hechos, crear un arte nuevo. Para la revolución la academia era una ciudadela de la acción artística. Coincidieron los intereses de ambas partes contratantes. Pero la lucha por el nuevo arte no era simplemente una lucha de los no privilegiados contra los privilegiados; era además una lucha de los estudiantes, jóvenes descontentos con las viejas formas, con las tradiciones y la escolástica del profesorado. La reforma de la Academia, llevada a cabo por los izquierdistas (Altman, Punin, Brik, Shternberg, Kárev y otros) (2) fue acogida por los alumnos con entusiasmo; su conferencia, celebrada en 1918, saludó la revolución de octubre como una victoria propia. Y así era.

Triunfaron, pues, las izquierdas. En las escuelas, además de los viejos, comenzaron a enseñar pintores nuevos; en los museos aparecieron obras de Tatlin, Malévich y Kandinski; se organizaron exposiciones de jóvenes valores, etc.

Las derechas se rindieron sin presentar combate. Algunos, por falta de material artístico, se dieron a restaurar la vieja Rusia; otros, pasaron poco menos que a la clandestinidad; una parte, con dolor de corazón, comenzó a trabajar como especialistas; los demás, dejaron de crear o emigraron, para asombrar a Europa; estos cezannitos de fabricación casera con sus gallitos patrióticos. Cobijados bajo el ala de los generales parisienses y berlineses, estos señores se pusieron a esperar el fracaso de la revolución, vilipendiando la obra que surgía en la Rusia Soviética (3).

---

(2) Integrantes del grupo «LEF» (Frente Izquierdista del Arte). Funcionó entre 1922 y 1929. Además de los citados formaban e lgrupo Mayakovski, Pasternak, Shklovski, B. Arvátov y otros. (Ed.)

(3) La emigración de muchos artistas fue motivada por la implantación oficial del realismo socialista, que proscribía las corrientes modernistas. Entre estos emigrados estaban Kandinski, Chagall, Pévsner, Gabo, Lariónov, Goncharova y mu-

Las izquierdas colaboraron con la revolución. Pero su ayuda era más bien de signo "negativo": había que combatir a la contrarrevolución, y las tareas más inmediatas eran destructivas; las izquierdas fueron las únicas que colaboraron.

Todo adquirió un nuevo giro cuando en lugar de esas tareas destructivas se planteó una tarea positiva. Pasó la borrachera de los primeros meses y la revolución ofreció al nuevo arte todas las posibilidades, a la vez que planteó a estos amigos de viaje sus demandas firmes. Los dirigentes políticos de Octubre dijeron: "Artistas, os hemos dado todo lo que pedíais, ahora dadnos todo lo que nosotros queremos: carteles, ilustraciones, litografías, obras útiles y comprensibles hoy, ahora mismo. No tenemos tiempo para esperar". Las izquierdas dijeron que su causa era la revolución, que pretendían elevar a las masas hasta su arte, no apelar a la Rusia inculta, a lo que les objetaron con razón: "La revolución no puede esperar a la reeducación del pueblo; la revolución quiere ayudantes ahora mismo; además, nadie sabe si vuestras formas incomprensibles, izquierdistas, son mejores que las anteriores, comprensibles y familiares."

La idea del arte popular desde febrero de 1917 alcanza una difusión epidémica. Las derechas la interpretan en el sentido figurativo (cuadritos comprensibles), las izquierdas (los informales), como es natural ponían en primer plano el problema decorativo. Pero tampoco lograron algo importante. Aparte de que tenían medios materiales muy reducidos, las izquierdas presentaban proyectos cuyo objetivo era, no podía ser de otra manera, la lucha contra las formas aceptadas en la vida cotidiana; sus decorados estaban animados por un espíritu de protesta y, por tanto, no satisfacían a los contemporáneos con mentalidad tradicionalista. El trabajo de Altman era de una calidad extraordinaria (el decorado de la plaza de Uritski en Petrogrado, en 1918), pero sólo sirvió para subrayar una vez más la discordia entre las izquierdas políticas y las izquierdas artísticas.

chos otros, cuya aportación a las artes modernas fue muy relevante.

Otros artistas que permanecieron en la URSS, fueron tachados del arte. Concretamente Vladimir Tatlin (1885-1956) y Kazimir Malévich (1878-1935), que el autor cita. (Ed.)

Cuanto más firme y enérgica era la presión política, tanto más se revelaba la poca adaptabilidad de las izquierdas. Los pintores izquierdistas, salidos de las filas artísticas viejas, formados ante el caballete como objetivo en sí y que habían renunciado a crear obras figurativas, vieron en la presión de la revolución una amenaza al arte. Pintores de caballete convencidos, creadores también de arte puro, aunque con nuevo cascarón, fetichizaron su arte de la misma forma que lo hicieron los viejos maestros. Esa fue la causa principal de su fracaso ante la revolución.

Pasado el período de borrasca e ímpetu, las esferas dirigentes volvieron en sí e iniciaron una campaña contra el "futurismo". Comenzaron los cambios en la administración y en los centros de enseñanza, los encargos se daban a los llamados "realistas", las derechas triunfaron temporalmente. Pero los primeros frutos de su arte decepcionaron hasta a los políticos revolucionarios más conservadores en cuanto al arte.

La revolución dictaminó la derrota de ambas

(4) Natán Altman (1889): Pintor, decorador y escultor muy influido por el cubismo. Desde comienzos del 30 se dedica a la docencia y crea muy pocas obras de valor. (Ed.)

partes contendientes: de figurativos y abstractos; ambas corrientes capitularon ante la tarea de fundir el arte con la construcción social. Esta derrota no era de tendencias, sino del arte puro, del arte de caballete.

Precisamente cuando queda clara la derrota del arte de caballete, en las filas izquierdistas se perfila el grupo de los industrialistas. Esta gente que aceptó la revolución no sólo coyuntural, sino también ideológicamente, siguieron buscando con energía los contactos entre el arte y la práctica social; eran marxistas revolucionarios por convicción y comprendían la necesidad de romper decididamente con el arte puro de todo tipo, incluído el izquierdista. Comenzaron criticando los conceptos básicos de la estética burguesa y en lugar del problema de la forma, plantearon el problema de los métodos de trabajo artístico. La idea del arte puro proletario les sugirió la solución: la colectivización del trabajo artístico no podía concebirse sin la síntesis con la esfera social que sirve de base a la edifición colectiva de la actualidad: la industria.

Así pues, el problema del arte industrial es un producto natural de la revolución proletaria y al mismo tiempo el escollo con que chocaron el arte derechista y el arte izquierdista.

Efectivamente.

Ya no se trataba de sustituir estas por aquellas formas artísticas, ni de una lucha de tendencias dentro del arte burgués, ni de cómo adornar los objetos (artes aplicadas), sino de la liquidación total, de la ruptura definitiva con todos los métodos del arte contemporáneo. Era una campaña contra los métodos artesanos individualistas, tanto de derechas como de izquierdas.

La situación cambió radicalmente y junto con ella experimentó un giro la lucha entre las agrupaciones artísticas. En las izquierdas se produce la escisión. La mayoría, aferrada al caballete, se vio desbordada por la revolución, que ella misma había aplaudido, y dio marcha atrás. Se creó una situación psicológica que tuvo como desenlace una conmovedora alianza entre las derechas y las izquierdas ("Mundo del Arte") para defenderse del terrible espantajo del industrialismo. Las profundas diferencias no se desbordaron más allá del marco del caballete. El apego al caballete les unió.

Los primeros en iniciar la retirada fueron los expresionistas, al frente de Kandinski; su espíritu místico sucumbió a la presión de los extremistas. Después se amotinaron los suprematistas, capitaneados por Malévich; partidarios acérrimos del caballete como objeto en sí, protestaron la muerte del arte "sagrado"; su conciencia era impenetrable a otras formas que no fueran las acostumbradas de caballete. La ruptura se hacía inminente. En 1920 se disuelve el Instituto de Cultura Artítsica (ICA), que había integrado a todos los izquierdistas; poco después el Instituto comenzó a funcionar con la bandera del arte industrialista. Después de una selección prolongada, después de una dura lucha dentro de las izquierdas, se cristalizó un grupo de abstraccionistas-constructivistas (Tatlin, Ródchenko (5) y el grupo Obmoju (6), que optaron por estudiar y trabajar materiales reales como etapa intermedia hacia el diseño indus-

---

(5) Alexander Ródchenko (1891-1956): Ilustrador y fotógrafo, colaborador de V. Mayakovski. (Ed.)
(6) Asociación de Jóvenes pintores. (Ed.)

trial. En una famosísima reunión del ICA se acordó abandonar inmediatamente todas las construcciones con un objetivo en sí y tomar todas las medidas para ponerse en contacto inmediato con la producción industrial.

3. El arte industrial y LEF

El movimiento en favor del arte industrial fue el resultado de tres procesos revolucionarios, cada uno ligado al otro históricamente. En primer lugar, fue la revolución técnica, qué transformó las formas de vida material y creó las premisas para un nuevo estilo orgánico. En segundo lugar, fue la revolución interna del arte, cuando los artistas pasan de la imagen a las construcciones y se convierten en organizadores de estilo. En tercer lugar, fue la revolución social, que planteó a la sociedad la necesidad de unir todas las actividades entre sí en base de una colectividad laboral, de la industria. Estas tres revoluciones coincidieron aproximadamente en el tiempo y en el espacio y determinaron la formación en la Unión Soviética, por un grupo de teóricos y de artistas, del LEF (en su amplio aspecto de frente), que echó las bases científicas y prácticas del arte industrial (7).

El grupo LEF quedó integrado de una parte por antiguos futuristas y constructivistas y de otra por representantes del ala izquierda del movimiento artístico proletario y por algunos teóricos comunistas.

El programa lefista (empleamos el término de manera convencional) se puede resumir así:

(7) Estas palabras fueron escritas en 1926. En 1954 la «Gran Enciclopedia Soviética» califica a LEF de tendencia formalista burguesa. (Ed.)

Nuestra época, es por sus tendencias, la época del colectivismo industrial, por lo tanto, la sociedad recibe la oportunidad de utilizar la técnica poderosa y universal para construir de manera consciente su vida y, las formas concretas en que esa vida se expresa. Antes los artistas creaban en sus cuadros y estatuas una belleza ilusoria, representaban la vida o la adornaban exteriormente; hoy deberán desechar la estética de la contemplación y de la admiración, abandonar sus sueños individualistas sobre la realidad y ponerse a construir la vida, en sus formas materiales. El arte debe ser utilitario del principio al fin —dicen los lefistas—; el arte puro, el arte por el arte, la forma como un propósito en sí, son producto del sistema social desorganizado burgués, que se desarrollaba de forma espontánea y, por lo tanto, no sabía orientar el progreso e introducir el espíritu de invención en la vida.

La ligazón orgánica del arte con la producción de valores materiales, con la industria —he aquí el programa práctico del LEF—. Debo subrayar muy especialmente la palabra "orgánica". Antes decíamos que la fusión del arte con la producción fue planteada e intentada en más de una ocasión, que el encauzamiento de las energías artísticas hacia la construcción de objetos fue un propósito de incontados grupos de artistas. Pero LEF se distingue radicalmente de todas las demás tendencias por las formas para aplicar el arte a la producción y de interpretar —y esto es de importancia especial— la naturaleza de la creación artística y de su valor para construir la cultura material.

Ante todo, los lefistas rechazaron de plano todo el arte de artesanía como técnicamente reaccionario; con no menos energía combaten las llamadas artes aplicadas, o sea, el arte decorativo, ornamen-

tal, por considerarlo tan puro como el arte de caballete, pues pretende decorar el objeto, aplicarle la tan cacareada "belleza" traída desde el exterior. Hay más. Los lefistas se oponen a todas las modalidades y tipos de estilización, a la fetichización de las formas; los lefistas son hasta en lo más mínimo partidarios de un arte moderno, urbanista, industrial, "americanizado". Los lefistas no pretenden crear objetos raros o de lujo, ni "artículos de arte", como algo opuesto a los objetos de la vida cotidiana; el propósito de los lefistas es volcar todo el arte a la construcción de la cultura material de la sociedad, en estrecha ligazón con la ingeniería.

De más está decir que los artistas individualistas de antes, que acudían a la fábrica con sus hábitos artesanos, no sirven. LEF ha avanzado un grandioso programa de reforma de la enseñanza artística, para transformar las escuelas de pintura y decoración de hoy en colegios politécnicos que formen ingenieros diseñadores, conocedores de la técnica, de los métodos de organización científica del trabajo y con una actitud industrial hacia la forma.

La funcionalidad social y técnica es la única ley, el único criterio para medir una actividad artística, o sea, para inventar formas. Los lefistas afirman: cuanto más cualificado en ese sentido y sólo en ese, sea el objeto, tanto más artístico será. Pero la cualificación social y técnica del objeto no es más que su cualificación industrial, que la cualificación de los métodos de producción y del producto. Así pues, para los lefistas la introducción del arte en la industria no es un medio de salvación del arte, de estetización del objeto, sino de mejoramiento de la misma producción. El objeto de calidad, el más flexible y adaptado por su construcción, el que por su forma cumple mejor su cometido, esa es la obra de arte más perfecta.

Por ahora esos objetos sólo existen allí donde su funcionamiento obligaba a los ingenieros a darles una forma determinada, sin desviaciones. Me refiero a las distintas máquinas; muy otra es la situación en la vida cotidiana; aquí cada objeto permite miles de variantes y como la ingeniería en este caso no está supeditada a unas condiciones formales especiales, nuestra vida cotidiana está atiborrada de cosas arcaicas, de fruslerías decorativas, de viejos patrones, de millones de formas casuales, desligadas entre sí; todo eso es la negación más absoluta de lo funcional. No olvidemos tampoco que la mayoría de los ingenieros de hoy, aún los más revolucionarios técnicamente hablando, son conservadores en el aspecto estético, cuando no ignorantes. Como resultado, entre la forma y el cometido del objeto existe una contradicción sorprendente.

La mayoría abrumadora de los ingenieros son incapaces de comprender que la máquina por ellos inventada tiene unas formas infinitamente más perfectas que esos arabescos y demás hermosuras aplicadas y no aplicadas del arte puro, que el ingeniero venera como si se tratara de la inspiración más sublime. Pero no debemos pensar que el ingeniero se opone a los contactos con el arte: todo lo contrario, el ingeniero aplaude esos contactos. Pero abundas en la cuestión y te enteras de que lo que pretenden los ingenieros son los contactos con el estetismo aplicado. Este autor, en más de una ocasión, intentó explicar para qué el artista necesita estudiar ingeniería, formarse artísticamente dentro de la industria, exclusivamen-

te en interés de la propia industria; y siempre obtuve una respuesta como ésta: "mejor será si los artistas enseñan arte a los ingenieros en las escuelas de ingeniería; el artista es un creador y maldita falta le hace la técnica." Pero yo volvía a explicar una y otra vez que los artistas, tales como son hoy, sólo son capaces de inculcar en los ingenieros la estética individualista de caballete, sin relación alguna con la industria; que los artistas saben dibujar lirios de los valles, pero no construir objetos; que hasta en las escuelas de ingenieros de obras los artistas enseñan a copiar los estilos arquitectónicos de Grecia y Egipto; que por eso se requiere primero una revolución industrial dentro del arte, la readaptación ingeniera de los artistas.

El artista industrial debe convertirse en ingeniero diseñador, sustituyendo en la empresa a los ingenieros diseñadores que allí trabajan hoy. Solamente en este único caso el arte marchará de la mano con la técnica y la ciencia, como constructor de la sociedad progresista, como gran organizador con plenos derechos; el artista se valdrá de su talento artístico para hacer del mundo de la ilusión una realidad, para transformar la vida.

Huelga decir que los lefistas consideran que tal fusión del arte y de la industria está ligada a la colectivización de la sociedad. Los lefistas comprenden que el diseño artístico de los objetos será posible sólo cuando toda la industria sea dirigida por el hombre de manera metódica y consciente; y el hombre orientará las condiciones materiales de su existencia de esa misma manera metódica y consciente. A medida que progrese la colectivización, el arte industrial se irá haciendo realidad. Su

victoria definitiva se producirá con el triunfo del sistema socialista. Y de la misma forma que la gente no espera a que llegue el socialismo, si no lo va construyendo desde ahora, de la misma manera el arte industrial, en la medida de lo posible, debe ser aplicado ahora también.

IV

EL ARTE EN EL SISTEMA DE LA CULTURA PROLETARIA

1. Metodología

Cuando hablamos de arte proletario nos referimos al arte como sistema parcial subordinado al sistema general de la cultura proletaria. Cuando nos referimos a la **práctica** artística proletaria nos estamos refiriendo a una práctica que de manera orgánica y en todos sus elementos coincide por sus métodos con la obra socialista del proletariado.

Analizada desde diferentes ángulos, la práctica artística nos ofrece cuatro problemas: 1) la técnica artística; 2) la cooperación en el arte; 3) la ideología del artista, y 4) el arte y la vida cotidiana.

En lo sucesivo examinaremos todos estos aspectos. Aparte estudiaremos una cuestión específica: la plasticidad en el arte.

2. La técnica

Toda la técnica de la sociedad capitalista, la más adelantada, está dedicada a la producción masiva (la industria, la radio, los transportes, los periódicos, los laboratorios científicos, etc.), mientras

que el arte burgués sigue siendo en principio artesano; esto le impulsa a aislarse de la sociedad humana para refugiarse en el campo de la estética pura. Aún cuando entra en contacto con la producción material, con la industria de arte, el artista burgués sigue aferrado a sus hábitos de artesano: toma una pieza hecha y le agrega adornos, recurre a los "esbozos" para transportar a la industria los métodos del taller artístico. El pintor, el poeta y el músico son artesanos por sus técnicas; la sociedad burguesa tampoco concibe otro tipo de arte: se imagina que hacer arte significa crear productos de artesanía, empleando instrumentos y métodos de artesano. Un maestro solitario, ése es el artista en la sociedad capitalista, especialista en arte "puro", distanciado de la producción utilitaria porque ésta se basa en las máquinas. Eso dio lugar a la ficción de que el arte tiene un objeto propio; eso explica la fetichización burguesa del arte.

La primera tarea de la clase obrera en el arte es destruir las fronteras históricas que separan la técnica artística de la técnica social.

Para ello se requiere antes que nada revisar radicalmente la clasificación de las artes y el lugar que ocupan en la jerarquía cultural. La estética burguesa integró todos los tipos de arte en un grupo, diferenciándolos solamente por sus aspectos formales. La poesía aparece en la casilla de la música, del teatro, de la pintura, etc. (El llamado arte de caballete); aparte estaban las artes aplicadas ("adornos", modas); todo esto en conjunto se oponía a las demás actividades del hombre, lo artístico se oponía a lo no artístico. Pero examinadas de una manera objetiva, cada una de estas artes tiene algo de común con determinados aspec-

tos de la práctica utilitaria. Este algo de común debe servir de base a la nueva clasificación del arte.

El pintor es el que sabe utilizar los colores, el poeta domina la palabra, el realizador es el que orienta las acciones del hombre, etc. Sólo con este punto de mira se puede descubrir el puente que une al arte con la vida en su más amplia aceptación. Entonces tendremos que considerar el arte de la pintura como una rama especial de la industria de fabricación de pinturas; el arte de hablar debe ser considerado dentro de la producción literaria, etcétera. Bajo este punto de vista el teatro será una forma escénica de la actividad humana, la música de cámara una forma "espectacular" de organizar el material acústico, etc. Por consiguiente, toda producción utilitaria abarca una rama especial del trabajo artístico; hasta ahora este aspecto no se ha estudiado ni se ha puesto en práctica. La poesía y el periodismo, el drama y la romería, pintar una pared y pintar un cuadro se consideraban distanciados entre sí, mejor dicho opuestos ("No soy un publicista" —decía con orgullo el prosista burgués, "no soy un pintor de brocha gorda" —decía con igual orgullo el pintor burgués).

El monismo proletario tiene que acabar con esta contraposición; el arte debe ser considerado como el nivel más elevado, como la máxima cualificación dentro de cada rama de la vida social.

El arte burgués aplicaba una serie reducida de métodos y formas (el cuadro, el verso, la sonata, la pieza de teatro, la estatua, el palacio, etc.); todos los demás recursos técnicos y formas materiales se consideraban "bajos", "chapuzas" (la romería, el folletín, el cartel, etc.), o extraestéticos (un artículo, el deporte, los objetos de la ca-

sa, etc.). Exactamente igual se dividían las misiones del arte: "elevadas", "espirituales" unas y "bajas", utilitarias otras. La burguesía sólo consideraba "legítimas", "verdaderas" aquellas formas artísticas que no estaban directamente ligadas a la práctica social, situadas por encima de la realidad, "no contaminadas" por el fango de la realidad (así son los versos de Puchkin, "El poeta" y "El vulgo" (1). La clase obrera debe poner fin a esta gastronomía estética, incorporando la labor artística a cada empresa, creando formas necesarias a la sociedad mediante procedimientos funcionales.

Hay que acabar con la fetichización de los métodos, formas y misiones estéticas.

Esto atañe en primer lugar a los materiales en el arte. Los artistas burgueses sólo consideraban "dignos" determinados materiales. El pintor usaba la pintura al óleo y la acuarela, sin darse cuenta de esa riqueza enorme que es la superficie de todos los cuerpos de la naturaleza sin excepción. La escultura echó la vista al bronce y al mármol, la industria artística al vidrio, a la seda y al terciopelo, todos materiales de lujo. La tradicional conciencia burguesa consideraba que éstos eran los únicos materiales "bonitos", estéticos. En la poesía había una serie de palabras "poéticas" (vergel, éxtasis, lánguido y otras por el estilo).

El artista proletario trabajará con todo tipo de materiales, ya sean los ruidos en la música, las palabras de la calle en la poesía, el hierro y el aluminio en la industria artística, los trucos circenses en el teatro.

(1) Pushkin afirma que «el poeta es el juez supremo de su obra y no le importa la opinión del vulgo». (Ed.)

Hay que acabar con la fetichización de los materiales estéticos.

Pero todo eso será posible únicamente cuando la técnica artística supere el atraso en que vive, se eleve hasta los niveles de la técnica de producción de bienes materiales, cuando el proletariado ponga fin al aislamiento de las herramientas estéticas de trabajo. El individualismo de la sociedad burguesa no concibe la aplicación de las máquinas o de las técnicas de laboratorio científico al arte. La estética asegura que eso privaría al arte de su "libertad". Indudablemente, la cuestión de la herramienta tiene un carácter social: sólo en una sociedad individualista el pincel y el violín son herramientas artísticas monopolizadas y fetichizadas. El proletariado, clase de productores con conciencia colectiva, no conoce esa limitación. En sus manos la imprenta, la electricidad, la radio, el automóvil, la luz, etc., pueden ser también herramientas para la creación de arte, tan flexibles como las tradicionales ,pero mucho más potentes. Por eso el arte proletario tiene la misión combativa revolucionaria de asimilar todas las elevadas técnicas y lo que ellas traen: las herramientas, la división del trabajo, las tendencias colectivizadoras, el sistema. La "electrificación" (2) **sui generis** del arte, el ingenierismo en la labor artística deben ser objetivos formales de la actualidad proletaria.

Hay que acabar con la fetichización de las herramientas.

Sólo estas tendencias técnicas convertirán el arte en creador de la realidad y al artista en colaborador eficaz y equitativo en la obra social. Apoyándose en la técnica común a todas las esferas de la

(2) La electrificación de Rusia era entonces la tarea primordial. (Ed.)

realidad, el artista, inspirado en la idea de lo funcional, trabajará los materiales no para satisfacer gustos subjetivos, sino de acuerdo a las tareas objetivas de la producción.

El arte burgués no es que estuviera privado de la idea de lo funcional, pero entendía lo funcional como categoría puramente estética: la obra debería ser funcional sólo para el oído o la vista; así se hablaba de armonía funcional de las formas, de lo funcional en una composición; el arte como artículo tenía que "gustar", satisfacer el gusto subjetivo de la persona educada en lo formal. Era funcional lo "hermoso" y era "hermoso" lo que impresionaba al consumidor.

El arte proletario debe basarse en la funcionalidad objetiva, que aquí coincide con la clasista, y en la funcionalidad universal, que incluye la funcionalidad técnica, social e ideológica y comprende la transformación del material (constructividad, economía, cualidades, etc.), la organización de las formas (eliminación de los adornos externos, de las imitaciones de estilos pasados, de los patrones tradicionales), la actualidad y la adaptación a la vida cotidiana.

La técnica artística proletaria es un problema de monismo técnico-social en el arte.

3. Colaboración en el arte

El pensamiento marxista aún no ha enfocado el arte, todo el sistema de creación artística, como una esfera especial del trabajo socialmente necesario. Lamentablemente, la crítica y la teoría marxistas establecen una diferencia básica entre el "trabajo" y el "arte", que sería comprensible y natural desde el punto de vista burgués. En la realidad, esta división es provocada por la división clasista de la sociedad, donde la burguesía y su agente —la intelectualidad (el llamado arte)— adelantan iniciativas y organizan, y las clases explotadas (el llamado trabajo) cumplen y sólo organizan en parte.

La ciencia proletaria no puede consentir esta división históricamente limitada y fetichizada. Desde el punto de vista proletario, monista, cualquier actividad pública es actividad social y laboral y como tal debe examinarse.

Sólo si estudiamos la labor del artista no desde posiciones psicológicas, filosóficas, formales, sino desde el punto de vista socioeconómico, sólo entonces lograremos comprender su verdadera naturaleza, sus cualidades reales, objetivamente demostrables en una época histórica dada.

Si enfocamos así el arte burgués veremos que está plenamente sometido a todas las estructuras del capitalismo. La economía capitalista es de cambio y la producción capitalista es privada mercantil; de la misma forma, la "economía" artística burguesa es de cambio y la producción artística burguesa está orientada hacia el mercado; es una producción artística mercantil basada en una técnica artesana. Ya en la alta Edad Media los artistas comenzaron a trabajar exclusivamente por encargo, conocían a su consumidor y tenían en cuenta las necesidades concretas de éste; con el triunfo de las relaciones de cambio, el artista se distancia paulatinamente del consumidor, de su propia corporación gremial y en la sociedad capitalista avanzada se convierte definitivamente en un productor que trabaja para el mercado impersonal, ciego, desconocido. El llamado arte de caballete es una producción artística burguesa que adquiere la for-

ma de producto. Toda obra de caballete (un cuadro, un concierto para piano, etc.) es una forma mercantil del arte. El artista productor de mercancías debía fabricar productos con valor de cambio para que pudieran circular en el mercado, pero manteniendo su carácter de productos de trabajo individual, artesano. Está claro que ni los objetos de la vida material ni los aditamientos artísticos a los objetos de la vida material (decorado, etc.) podían ser productos de ese tipo, pues la vida material de la sociedad capitalista se basa en la producción industrial a gran escala. Por eso el arte de caballete surge en la sociedad burguesa y se convierte en rama principal, rectora de la creación artística. En la sociedad capitalista sólo progresaba el arte de caballete: la arquitectura repetía los estilos habidos, las artes aplicadas hacían lo mismo y la pintura al fresco había degenerado.

La economía del arte burgués individualizó las formas de producción artística y las situó al margen del proceso social de producción, las especializó y transformó en formas de estética pura. El trabajo artístico era "adorno", "lujo" o "distracción" y sus productos consumidos en las horas de ocio, cuando el hombre abandonaba la esfera de la obra social. Con el arte intentaba olvidar la realidad, experimentar un placer "puro", recibir el máximo deleite espiritual, disfrutar la "belleza" que no tenía en la vida.

El proletariado llegará inevitablemente a socializar el trabajo artístico, a erradicar la propiedad privada no sólo sobre el producto (que es la consecuencia), sino también sobre las herramientas y medios de producción artística. La producción artística proletaria, cuyas tendencias ya se perfilan en nuestros días, será natural, trabajará directamente para el consumidor colectivo y se subordinará al sistema de producción social en general y a cada una de sus ramificaciones.

Esto significa en primer lugar que las colectividades artísticas proletarias deberán integrarse en las colectividades, en las agrupaciones de aquella industria cuyo material representa el arte en cuestión. Así, el teatro de agitación formará parte del aparato de propaganda; el teatro de acciones masivas se relaciona con los institutos de educación física, con las organizaciones de servicios comunitarios, etc.; los poetas entran en las agrupaciones de periódicos y revistas y, a través de éstas, se contactan con las sociedades lingüísticas; los artistas-industrialistas trabajan en base de los encargos de los centros industriales y dentro de esos centros, y así sucesivamente.

Con esta estructura del trabajo artístico los artistas colaboran con los ingenieros, científicos, administradores, para organizar el producto común no por deseo propio, sino porque así lo requieren las necesidades objetivas de la producción social, y cumple las misiones de la clase, representada por sus centros de organización.

La fórmula de existencia del arte proletario debe ser: el arte como instrumento de utilización sistemática, directa y consciente en la edificación de la vida.

4. **La ideología del artista**

La economía del arte burgués determinó los métodos y la ideología de la obra artística en la sociedad capitalista.

El artista solitario, trabajador para un mercado indeterminado, para crear se regía sólo por sus há-

bitos personales; el veía en el arte un medio de revelar sus impulsos creadores independientes; los métodos "libremente" elegidos, la tradición heredada directamente, su ingenio personal eran las fuentes de su obra. El artista partía únicamente de sí mismo. Creaba el objeto como se le antojaba, como lo dictaba su gusto subjetivo, la "intuición", la "inspiración". Era un maestro, pero desconocía las leyes sociales y técnicas de su arte, por eso consideraba su arte como algo por encima o por debajo de la consciencia, como un fenómeno emocional, impulsivo.

Dicho de otra manera, la ideología artística de la sociedad burguesa sirvió de apoyo a su práctica artística, cosa eventual que se transformó en rasgo permanente, "eterno" de todo arte. Hasta hoy mismo, salvo raras excepciones, la historia burguesa del arte es historia de artistas, de héroes, de generales de estética) y no la historia de los métodos artísticos (de la producción artística). El arte sigue considerándose irracional y opuesto a la ciencia agostadora, "seca", racionalista.

Todo arte posee una técnica, y el arte burgués no podía prescindir de cierta metodología, tenía que valerse de métodos técnicos. Así elaboró una serie de disciplinas "para andar por casa", de pseudo-ciencias estéticas, que en realidad sólo eran teorías auxiliares que no veían el objeto desde un ángulo científico, sino a través de tendencias artísticas concretas (por ejemplo, la teoría impresionista de los colores, la "ciencia" de la perspectiva, la gama musical, etc.). El pintor no se ajustaba a las demandas del conocimiento exacto; era la ciencia la que se encargaba de justificar las prácticas estrechas del artista. El artista no se valía de las experiencias sociales, sino de sus experiencias personales como profesional, relativas, pero llevadas al absoluto, transformadas en el único criterio "verdadero". Esas teorías examinaban y valoraban la sociedad y la naturaleza desde el punto de vista del arte. En lugar de socializar la estética, los científicos esteticizaron el medio social.

El arte burgués anárquico es inconcebible en una cultura proletaria consciente y metódica. La clase obrera basa sus acciones políticoeconómicas y productivas en una teoría científica (el marxismo, la organización científica del trabajo, etc.); de igual modo debe desenvolverse la práctica artística del proletariado. Normalización, racionalización y concienciación de los problemas y métodos del arte —esa deberá ser la política artística del proletariado.

Como es natural, la organización científica del trabajo artístico se divide en dos ramas: 1) la educación artística; 2) la producción artística.

Hoy, las escuelas de arte forman a especialistas semianalfabetos que examinan, por ejemplo, la perspectiva no en base de la geometría analítica y descriptiva, ciencias elementales, sino en base de la percepción visual; estudian el ademán no por medio de la teoría de los reflejos, sino desde el punto de vista de la demostración escénica, etc. En las escuelas de pintura se estudia el color no con manuales de física, sino con manuales de estética ("combinación del blanco con el negro", "armonía" de los colores, etc.); en los estudios poéticos se aprenden las "leyes" del ritmo y demás elementos formales (ritmo "acompasado" y "desacompasado", etc.); en las escuelas musicales se estudia todo, menos la fabricación de instrumentos, lo fundamental en la producción musical.

Ejemplos como éstos sobran.

Quizá lo más revelador sea el curso de formación de arquitectos. En las academias de arte de hoy la disciplina central es la historia de los estilos; la técnica se considera auxiliar, como algo que sirve para construir formas preconcebidas, en base del estudio de los "estilos". Enseñan al arquitecto a adornar, no a edificar.

La clase obrera debe hacer de estos centros docentes escuelas politécnicas, en las que el arte se estudie con métodos científicos, los laboratorios se basen en la tecnología general de los materiales y los métodos de trabajo estén a tono con los requerimientos técnicos de hoy.

El químico tecnólogo es tan indispensable para la pintura como el pintor; el ingeniero de obras debe sustituir al arquitecto estilizador; el músico, más que inventor de combinaciones de sonidos, debe ser inventor de máquinas de sonidos; el realizador teatral debe colaborar con el monitor de educación física y con el especialista en psicotécnica; el poeta con el lingüista.

Esta revolución en los métodos no sólo creará un nuevo tipo de artista; creará también una nueva forma de educación artística de todos los no artistas.

El sistema de educación burguesa era en todas sus ramas parcial, especializado. Las jóvenes generaciones se formaban en un sentido unilateral, incapaz de resistir de forma consecuente y plástica a la influencia del medio ambiente o de elegir una profesión. Esta juventud arribaba a su oficio tras dolorosas búsquedas o porque lo tenía predestinado (la tradición y la influencia de la familia).

La educación inicial proletaria debe proponerse la formación de un individuo que sepa desarrollarse en la dirección deseada, que tenga una resistencia máxima a la influencia nociva del medio ambiente y esté socializado al máximo. Estas tareas se resuelven con la educación monística del hombre de la clase. Esa educación será imposible si no incluye la formación artística del niño y del adolescente, pues el arte es lo que permite al individuo desarrollar, de forma plena y armoniosa, sus cualidades dentro de la colectividad. Pero los métodos burgueses de creación artística son tan individualistas, están tan divorciados de la práctica social y de las necesidades cotidianas, que no sirven en absoluto para educar al hombre socialmente activo. Estos métodos, basados en el formalismo contemplativo, en el estetismo, no pueden acoplarse de forma orgánica en el sistema general de la educación. En la sociedad burguesa el niño aprende distintas artes como algo complementario, "deleitable", como un privilegio, como algo "fuera del programa", desligado de la futura actividad social utilitaria del individuo. Enseñan al niño a cantar "porque da gusto cantar", o porque "tiene voz" o porque "cantar es bello" o, más frecuentemente, porque "es de buen tono". A la burguesía no se le ocurre que la voz debe estar preparada para cualquier función (conversación, discurso, conferencia, etc.), y que esta preparación no se logra sin una formación artística.

Así es.

Todo lo que el hombre realiza en cada instante de su labor, lo realiza el artista también. El color, el sonido, la palabra, etc., en sus formas espaciales y temporales, son producto de la acción de la persona. Cada persona debe saber moverse, hablar, elegir sus objetos, etc. Pero en una sociedad burguesa esas facultades son monopolio de una casta

de especialistas en arte. Los demás mortales están privados de desarrollarse artísticamente. Por eso los miembros de la sociedad burguesa se distinguen por su total falta de armonía.

La misión del proletariado es destruir el tabique que separa al artista, monopolista de una "belleza" determinada, de la sociedad en general, convertir los métodos de educación artística en métodos de educación general del individuo armoniosamente desarrollado en el aspecto social.

Los actuales métodos, métodos burgueses, no solucionan el problema al que nos acabamos de referir. Por ejemplo, la gimnasia rítmica de Jaques-Dalcroze, necesaria no sólo a los bailarines y actores, sino a cada persona, no se inspiró en el estudio del ritmo cotidiano práctico de la persona, sino en formas musicales abstractas, estetizadas. Hasta la biomecánica moderna parte de los movimientos escénicos más que del movimiento real de la persona en un ambiente normal. El actor burgués sabe moverse estéticamente en el escenario, pero fuera de él tiene un andar casi tan desangelado como el no actor. Las artes plásticas no enseñan a organizar los materiales en el hogar o en la industria, sino al manejo estético de la acuarela, etcétera. La poesía existe para recitarla, no para perfeccionar el lenguaje diario, etc. En fin, el arte burgués no pretende lograr que los objetos se apliquen a la práctica, se pongan en acción, sino que sean contemplados, utilizados de forma estática y pasiva.

Sólo cuando los métodos de creación artística se socialicen y tecnifiquen podrán ser incorporados a la pedagogía proletaria, para que el hombre sepa de manera consciente organizar sus actividades y el ambiente material que le rodea. El sistema

de entrenamiento del actor debe ser readaptado para que enseñe a andar por la calle, a pronunciar un discurso, a comportarse en cada caso concreto, etc. Mediante el entrenamiento poético un profesor de literatura deberá saber enseñar a escribir artículos, reportajes, etc. Hay que revolucionar todo el arte de forma que la creación artística sea un medio de organizar la vida, no adornarla, sino darle un carácter racional; que esté al alcance de cada miembro de la sociedad en la medida que le corresponda (lo demás será obra de artistas profesionales).

En la sociedad burguesa hay personas que saben incorporar la estética, una estética burguesa, a la realidad diaria. De esa gente se dice que "tienen gusto", "estilo", "sentido de la forma". Pero estas personas, además de ser muy pocas, son individualistas que adaptan sus gustos a las tendencias generales del arte burgués, "adornan", adoptan formas ajenas a las corrientes para lograr efectos espectaculares. No ajustan su sentido de la forma a las formas de la realidad, sino que intentan imponer a la realidad a sus gustos subjetivos: ello lleva en estas personas una desunión entre sus ilusiones y la realidad (la expresión más clara es Oscar Wilde).

La clase obrera logrará la fusión consciente de lo estético con lo práctico, de lo formal con lo utilitario; se orientará hacia una organización formal, funcional, objetiva de la vida, hacia una regulación integral de todos los elementos concretos de la realidad. Lograr una percepción plena de la realidad, comprender el objeto de una actividad y las técnicas para alcanzar ese objeto, significa alcanzar un monismo estético social en que cada fenómeno, cada objeto se forma y se percibe como un

organismo racional vivo (la "construcción" contrapuesta a la "composición" burguesa).

Así, y no de otra forma, triunfará en la sociedad el monismo concreto de la percepción del mundo y de la práctica, eso que llamamos "alegría", "goce artístico", "armonía vital", "belleza".

5. El arte y la vida cotidiana

La vida, la vida social también, es cambiable, fluente, evolucionista. Se halla en constante movimiento hacia una u otra dirección; por tanto, las fuerzas productoras de la sociedad también se desarrollan continuamente. Pero toda actividad vital, concretamente las fuerzas productoras de la humanidad, deben estar montadas sobre una base firme; lo contrario originaría una plena anarquía.

La vida diaria es un factor formativo de la vida social en desarrollo. La vida diaria es una especie de esqueleto más o menos firme en el que en cada instante concreto se sedimenta la vida social.

En la sociedad burguesa la vida diaria se sedimentaba de una manera anárquica; quedaba petrificada en formas estáticas y conservadoras; ello daba lugar al objeto estereotipado, a la etiqueta, a la tradición en los gustos, costumbres, normas y maneras. La sociedad burguesa no destacó de sus filas a organizadores, a creadores de la vida diaria, que impulsaran esa vida hacia el progreso social, que cambiaran de manera consciente y sistemática las formas de vida, de acuerdo a las tendencias de las fuerzas motrices de la sociedad; es más, la ciencia burguesa estimaba a la humanidad incapaz de influir de manera consciente en fenómenos tales como el lenguaje, el comportamiento público, la organización material de la vida diaria, etc. Todas esas cosas habrían podido ser organizadas por el artista, inventor consciente de formas. Pero, como hemos demostrado más arriba, la creación artística en una sociedad burguesa ha sido sustraída de la esfera social, del sistema general de la producción, del sistema de producción de objetos de consumo, que son los que componen los elementos de la vida diaria.

Con todo, la vida diaria en la sociedad burguesa evolucionaba, pero era esta una evolución anárquica, inconsciente, a empujones, con un desgaste enorme de energías, con una superación lenta de las tradiciones rutinarias. El motor de la vida diaria era, en lo fundamental, el progreso técnico. Pero los organizadores de la técnica jamás se propusieron impulsar la vida diaria; ellos solucionaban problemas puramente técnicos y la vida diaria se reajustaba sólo como resultado del reajuste técnico, o sea, de forma tangencial, casual, espontánea. Por eso en la sociedad burguesa se dan los dos casos: o las formas extremas en la organización de la vida diaria o el estancamiento de esa vida.

Es más. El progreso técnico cambiaba las formas materiales de la vida diaria, pero dejaba casi intactos los gustos sociales y la esfera del puro consumo; debido a ello, las nuevas formas materiales adquirían un aspecto reaccionario, eran expulsadas del hogar y sustituidas por adornos tradicionales, eran declaradas "antiestéticas", etc. Es curioso que en la América de hoy, modelo técnico para los demás países, se observe un afán de arcaizar la vida diaria, de estilizar las formas postimpresionistas, superadas ya en Europa, etc. Las estaciones de ferrocarril, los automóviles, las fábricas fueron durante mucho tiempo consideradas en la sociedad capitalista como cosas "vulgares" que

había que adornar con cubiertas "antiguas" para aplastar su originalidad formal. Sólo con el tiempo la nueva técnica empieza a imponerse a lo arcaico en la vida social diaria, rompe las formas de esa vida diaria, reorganiza los gustos, crea una estética **propia.** Entonces viene la segunda etapa: las formas se consolidan, se hacen familiares, se petrifican, y para volver a superarlas hay que entablar contra lo "aceptado" una lucha destructora, anárquica, ciega por sus métodos.

Otro organizador de la vida diaria era el arte. Pero el arte era un aditamento a la vida diaria, sólo servía para adornarla o para sustraerse a esa vida y las formas gráficas de caballete sólo completaban ilusoriamente la vida diaria; por tanto, el papel del artista como organizador de la vida diaria era muy débil, indirecto o reaccionario. En lugar de revolucionar las formas, el artista las arcaizaba (estilización) y las consagraba (naturalismo). El artista envolvía en una aureola de "belleza" lo que ya estaba osificado, despertaba la afición por lo rebasado o por lo existente, formaba la estética del gusto. Cuando el arte proponía formas nuevas, estas triunfaban tras una lucha de exterminio con otros gustos y sólo parcial era su triunfo. Toda la historia del arte en los últimos cien años es una constante cacería de innovadores, de incomprensiones, de enemistades entre el productor y el consumidor de valores artísticos. Pero aun triunfadoras, las nuevas tendencias artísticas, limitadas al caballete, no podían influir decisivamente en la vida diaria. La vida diaria se desarrollaba al margen del arte, al margen de la creación consciente de las formas.

La clase obrera, que organiza monísticamente la vida social, transformará de manera consciente,

sistemática y constante las formas de la vida diaria. La vida proletaria, estrechamente ligada a la evolución de la industria, es fluidal por sus tendencias, no tiende a lo tradicional, sino a la máxima adaptación, a la máxima racionalización, flexibilidad y plasticidad de las formas. A medida que el proletariado vaya orientando sus actividades, a medida que sus medidas organizativas se extiendan a todas las esferas de la vida, irá pasando del cambio espontáneo de la vida diaria al cambio normalizado. Eso sólo será posible cuando los artistas dejen de adornar o de reflejar la vida diaria y se pongan a **construirla.** La total fusión de las formas artísticas con las formas de la vida diaria, la plena inmersión del arte en la vida, la creación de una vida diaria organizada al máximo, racional y en constante evolución, proporcionará armonía a la vida, desatará plenamente las actividades sociales y eliminará el concepto mismo de vida diaria. La vida diaria, entendida como algo osificado, estático, morirá, puesto que las **formas de vida diaria** (lo que hoy llamamos vida diaria) cambiarán constantemente, al ritmo de las fuerzas productoras.

La labor creadora de formas se fusionará con la creación práctica, cesará el enorme desgaste de energías, caerán las cadenas que agarrotan la evolución social y el progreso social alcanzará ritmos inusitados.

Construir la vida diaria significa participar en la producción social, fundamentalmente en la producción de los llamados medios de consumo productivo, como son los transportes, las construcciones, la ropa, los objetos de cocina, la literatura práctica, etc.

La incorporación del artista a la producción como ingeniero diseñador es importante para la or-

ganización de la vida diaria y para el progreso técnico. Toda la historia de la técnica prueba que su progreso se ve frenado por el conservadurismo de las formas concretas del producto técnico. La mayoría de los ingenieros inventores están poco dotados en el aspecto artístico formal y siempre han basado sus innovaciones en las formas existentes; estas últimas evolucionaron muy poco y con dificultad, presionadas por las razones técnicas. Esto se puede ilustrar muy bien con el automóvil: los primeros modelos eran carros a los que se puso un motor; sólo con el tiempo el automóvil adquirió una forma propia. Hasta entonces todos los proyectos técnicos estaban limitados por la forma vieja. El artista ingeniero creará las formas mediante la colaboración con los inventores tecnólogos, con los que quedará superado el conservadurismo de las formas y de la técnica, y el progreso técnico liberado superará las formas estereotipadas.

Pero no es sólo eso. El proletario deberá solucionar el problema de la producción socialista: la coincidencia plena entre la producción y el consumo. Hasta ahora esa coincidencia sólo se examinó en su aspecto cuantitativo. Se suele hablar de la coincidencia entre la cantidad de un producto y la cantidad de demandantes de ese producto. Pero la cantidad de trabajo (valor) es categoría económica única sólo en una sociedad mercantil (valor de cambio), mientras que en una economía natural, socialista, también deberá tomarse en cuenta la calidad del producto (valor de consumo). Los productores de la sociedad socialista tendrán que realizar su labor de acuerdo a cómo su producto se mueva en la sociedad; tendrán que preocuparse por la vida de ese producto fuera de la producción, por su calidad.

Pero la calidad del trabajo se expresa a través de la presentación del producto. La calidad del producto es su forma, su construcción. Por tanto, la industria socialista deberá poner a tono la forma del producto con su consumo (3). Eso precisamente es tarea de la producción artística, que sólo lograrán cumplir los ingenieros que crean al mismo tiempo las formas de la "vida diaria" y las formas de los productos industriales, o sea, los ingenieros artistas.

La labor del artista-ingeniero será el puente que una la producción y el consumo; por tanto, la incorporación "ingeniera" del artista a la producción resulta además condición indispensable del sistema económico socialista, hacia el cual marchamos.

6. La figuratividad en el arte

La fusión completa del proceso social de la producción con la creación artística será posible sólo en la medida en que se socialice la sociedad. La humanidad desarrollará de forma colectiva y planificada sus fuerzas productoras sólo cuando este desarrollo adquiera carácter creador, artístico.

Mientras la sociedad permanezca parcialmente no organizada, mientras existan en ella algunos elementos de desarrollo espontáneo e inconsciente, dentro de los límites de estos elementos, será imposible la creación artística. Por tanto, una parte de la creación artística hallará su expresión al margen de la construcción utilitaria, como un aditivo.

Es axiomático que todas las llamadas artes aplicadas, el arte de adornar, son aditivos a la realidad: sólo se puede "adornar" lo "feo", lo que

(3) Es un problema que ya está planteado: la lucha por la calidad del producto.

no satisface directamente, lo no organizado en su total.

Pero hay otra manera más divulgada de agregar arte a la realidad. Me refiero a las llamadas artes que representan (los cuadros, las novelas, el cine, etcétera).

Por medio de la fantasía figurativa, por medio de la composición, ese arte permite a la gente ver, oír, sentir de manera organizada aquello que en su vida no está organizado, pero hacia lo que se siente atraído. El arte figurativo es un complemento imaginado a aquellas necesidades sociales que no han sido satisfechas en la realidad.

Veamos algunos ejemplos.

Todos los argumentos artísticos pueden dividirse a **grosso modo** en los grupos siguientes: 1) representación de la naturaleza; 2) representación de objetos; 3) representación del hombre; 4) representación de una actividad humana.

Empezaré por el primero.

Antes que nada señalemos que ninguna época agrícola, época de contacto directo con la naturaleza, ha creado un solo cuadro, un solo paisaje literario. Tampoco el arte campesino de épocas posteriores conoce el paisaje. El paisaje aparece y se desarrolla en el arte cuando aparece y progresa la burguesía urbana, la clase que ha roto el contacto directo con la naturaleza. Como surge la necesidad de estos contactos, la necesidad de acercarse a la naturaleza, el arte satisface por medio de imágenes esa necesidad. Por ejemplo, el primer cuadro del Renacimiento italiano en el que el paisaje juega un papel sustancial coincide en fechas con la primera gira campestre de gente de la ciudad. El paisaje del Renacimiento veneciano fue mucho más rico que en otras ciudades porque la pantanosa Venecia despertó en la burguesía ciudadana un deseo incontenible de **terra ferma** (tierra firme): un prado con bosque era para el veneciano la belleza más sublime.

Más tarde, en Francia, donde los artistas servían a la aristocracia feudal, a la clase que conocía la tierra por tenerla en su poder, aunque vivía en la ciudad, surge el paisaje idealizado: la naturaleza propia parecía demasiado "baja" y los pintores franceses construyen sus paisajes con detalles traídos de Italia o imaginados. El paisaje puro sólo prospera con el capitalismo, o sea, cuando la sociedad se aisla definitivamente de la naturaleza, con escapadas de fin de semana. Primero representan bosques, campos, montañas, mares y ríos; cuando la industria fabril y las casas de muchos pisos expulsan de la ciudad la luz y el aire aparecen los impresionistas, pintores de la luz y del aire. En nuestra época de zonas verdes en la ciudad y de programadas ciudades-jardín, el paisaje fenece.

Tomemos la representación de los objetos.

Todas las épocas de economía artesana y natural apenas tienen cuadros con objetos; los que creaban los objetos reales no necesitaban de su imagen plástica. Por el contrario, conferían a las gentes y a la naturaleza que representaban un carácter de objeto (la escultura de Grecia en el siglo VI, el paisaje de los italianos en el siglo XIV, etcétera). Pero en la época del capitalismo mercantil y allí donde éste adquirió su máximo esplendor, surgen las **imágenes** de las cosas. Estas imágenes eran obra de artistas burgueses, artistas de la clase que se apartó de la producción, pero que tenía un sentido muy agudo de la propiedad del objeto (posteriormente, el instinto de la propiedad adquiere forma de dinero); el apego individualista

al objeto, el afán de poseerlo y verlo hallaron salida en las obras de los pintores.

La pintura de los objetos sólo vuelve a renacer a fines del siglo XIX. Surgen grandes centros industriales, aparecen técnicas ultramodernas, nace la ideología del tecnicismo; el mundo de los objetos se rodea de una nueva aureola (el americanismo, el deseo de una cultura material superior) ante los ojos de la burguesía (las novelas de Wells). La burguesía gustaba del objeto en el arte porque veía en él las tendencias del desarrollo técnico, aunque no dominaba esas tendencias (es curioso que Paul Cezanne, el más recio pintor del objeto, pasó toda su vida en una pequeña ciudad de carácter rural). Por el contrario, los artistas posteriores (del siglo XX), que emprendieron el camino del tecnicismo de manera consciente, dejaron de pintar el objeto y se dedicaron a elaborar materiales de verdad.

Hechos semejantes se registran en la representación de la figura humana.

En la Grecia antigua, por ejemplo, la llamada escultura de los cuerpos hermosos aparece cuando declinan los Juegos Olímpicos, que tenían como misión formar al hombre real.

Las imágenes desnudas aparecen no cuando el cuerpo desnudo es la cosa más corriente (en Egipto o Japón), sino precisamente en los períodos en que la etiqueta prohíbe la exhibición del cuerpo (la pintura de Rubens, Francia en la época de Napoleón III, etc.), mientras la afición por lo erótico es muy fuerte.

El retrato alcanza su punto culminante en los períodos históricos de máxima insolidaridad humana, de extremo individualismo (siglos XVI y fines del XIX); el pintor con su imagen ofrece al espectador la posibilidad de observar un personaje ajeno, satisface el subido interés por la persona, interés que no se puede satisfacer en la realidad.

Lo mismo se puede decir de la representación de la vida cotidiana en el arte: cuanto más desorganizada está esa vida cotidiana, cuanto mayor es su falta de armonía, tanto mayor interés se muestra hacia esa vida y tanto mayor es el lugar que ocupa en la pintura (el género holandés, los peredvízhnik (4), etc.). Se comprende, pues, porque los pintores burgueses recurren más a menudo a la vida "popular" o a la "aristocrática" para plasmarla en imágenes. Las imágenes puramente burguesas se mantiene sólo algunos decenios del siglo XIX, en la época de mayor decadencia de la vida cotidiana, cuando la ciudad aún no está colectivizada (no es casual que ese período de progreso artístico coincidiera con el manchesterismo). Los artistas representaban armonizado lo que se hallaba desorganizado en la realidad social que ellos servían.

Estos hechos nos permiten sacar conclusiones de extraordinaria importancia para comprender el significado de la creación artística.

Veamos.

Si el arte no "refleja" la realidad, como es aceptado creer, sino que la complementa; si el artista. mediante unos u otros procedimientos, armoniza lo que en la realidad no está armonizado, quiere decir que todo arte plástico es, por su función social, una refundición de la realidad, su transformación. Entonces, el artista toma los elementos de la realidad, los transforma a su manera, los extrae de la vida cotidiana para que podamos captarlos de una forma nueva. Por tanto, el naturalismo legítimo, la "veracidad" en el arte es un mito, algo imposible de

(4) «Los ambulantes», asociación de pintores en Rusia, entre los siglos XIX y XX. Eran tradicionalistas y sentían preferencia por los asuntos históricos y de género. (Ed.)

lograr. Las artes plásticas "realistas" son una **contradictio in adjecto,** y el llamado "realismo" es sólo una forma de transformar artísticamente la realidad; además, una forma que se utiliza de manera inconsciente.

Por eso, plantear al arte la misión de fijar la realidad (de reflejar la vida cotidiana, por ejemplo) es anticientífico y prácticamente inútil. Cierto que en las sociedades que se desarrollan de manera anárquica, las artes gráficas fueron un medio de conocimiento concreto de la realidad; pero el conocimiento este era parcial, subjetivamente deformado. A medida que la técnica ha ido creando medios exactos para fijar, estos medios han desplazado al arte de sus posiciones como medio cognoscitivo: la fotografía y el cine anulan el retrato, el paisaje y el género; el periodismo hace inservible la literatura costumbrista, etc.

El proletariado, por supuesto, debe conocer la vida no sólo de forma abstracta (la ciencia), sino también concreta en toda su realidad. Pero no a través del arte, con su arbitrariedad, sino recurriendo a medios más exactos. Para captar la vida diaria hay dos métodos: uno es científico (método dialéctico), otro es técnico: la fotografía, el cine, el fonógrafo, el museo. Esta fijación objetiva con el ulterior montaje dialéctico de los hechos reales es algo distinto a esa combinación subjetiva de los hechos imaginados que son las artes plásticas.

Las artes plásticas sobrevivirán en la medida en que sobreviva la desorganización social. Si en una sociedad socialista las metas a alcanzar son preparadas de forma técnica y estudiadas de forma científica, siempre habrá grupos que exijan una concretización de esas metas, aun cuando haya que recurrir a la fantasía. Además, la vida cotidiana, desorganizada y petrificada en parte, requerirá una complementación plástica. Dicho de otra forma, hasta que llegue el socialismo, el proletariado necesitará de las artes plásticas como de una profesión organizadora de la clase.

La burguesía utilizó el arte de forma inconsciente, sin comprender su papel social complementador. Por su parte, el proletariado debe enfocar las artes plásticas de forma consciente, comprender su legítima naturaleza. En lugar de ocultar el papel complementador del arte debemos revelarlo, porque en caso contrario podía servir para distanciar de la realidad, para engañar, para imaginarse una pseudo-vida, cosa que necesita la burguesía, pero peligrosa para la clase de los constructores realistas. La clase obrera debe saber descubrir la función organizadora de las obras, su utilitarismo consciente.

Si convenimos que el arte complementa la realidad, debemos dar a esta complementación un carácter clasista activo. Pero el arte activamente complementador es un arte propagandístico; se hace propaganda de aquello a que se aspira y que aún no es realidad.

Las artes plásticas burguesas eran de caballete, se apoyaban en las formas individualistas y estaban destinadas para ser contempladas. Las artes plásticas proletarias, aún por crear, deberán estar estrechamente ligadas a la práctica social y convertirse en un arte de efecto social, en un arte que incite a realizar acciones concretas. Pero las formas del arte proletario deben estar ligadas a la construcción proletaria no sólo temáticamente. Estas formas deben penetrar en la vida diaria del obrero, revolucionándola desde dentro. No se trata de llevar la vida obrera a las tablas teatrales, sino

de que la acción teatral se desarrolle en la vida diaria. En lugar de las romanzas de salón deben surgir canciones de máxima difusión en la vida cotidiana; el artista proletario debe ser constructor de la vida diaria, uno más, no un sacerdote; debe ser un ejemplo para cada obrero, para que el producto de su trabajo y sus métodos sean adoptados en todas partes.

La desnudez de los métodos de maestría artística, su desmitificación, el traspaso de los métodos del artista productor al consumidor es la única condición para que desaparezca esa divisoria que durante muchos siglos separa el arte de la práctica. Las producciones artísticas en la vida diaria progresan a la par que ella, por eso pierden su carácter de "únicas", absolutas. El objeto anticuado será sustituido por otro nuevo; desaparecerá el fetichismo del arte porque quedará desenmascarado el enigma de la creación artística, que desde ahora se entenderá como el grado máximo de maestría.

Esta revolución en la concepción del arte revolucionará a su vez el consumo de los valores artísticos. La obra no será aceptada porque responda a los gustos formales establecidos (cánones burgueses), sino porque estará hecha magistralmente en el caso concreto y para una misión concreta.

Tal revolución deberá acabar con los museos, pozos de "eternos" valores individualistas. Los museos serán sustituidos por depósitos científicos que contengan los objetos históricamente indispensables. Al museo irán no a admirar, no a copiar, sino a investigar.

Una cuestión especial dentro del problema de las artes plásticas es la supervivencia de estas artes en una sociedad socialista. Según lo dicho antes podemos afirmar que como profesión especializada este arte morirá en un sistema socialista organizado. Las tareas sociales a realizar serán preparadas con métodos técnicos y científicos, de forma sistemática y consciente, sin necesidad de recurrir a la fantasía complementadora.

No obstante, y como la organización absoluta es imposible, como en la vida particular de los miembros de la sociedad socialista siempre habrá algunos elementos de desorganización, cabe pensar que la complementación artística seguirá existiendo, pero como algo puramente personal, como autorrevelación dentro de la vida cotidiana. Mediante esa autorrevelación artística organizada, la persona satisfará, al parecer, su insatisfacción parcial. Las artes plásticas también se conservarán entre los niños, que en su evolución individual repiten la evolución de la estirpe humana. Aquí y allí prevalecerá el método creador improvisado, que será posible gracias a la educación armoniosa del individuo en la colectividad.

EUGENI KATSMAN

QUE RESPONDAN

Antes de surgir la APRR los pintores se llamaban revolucionarios de "izquierda"; eran los futuristas, suprematistas, cubistas y cezannistas. A los pintores realistas antes de surgir la APRR les llamaban "derechistas", que sonaba a contrarrevolución, en todo caso a algo ajeno a la revolución.

Los pintores "izquierdistas" tenían un poder enorme. En sus manos estaba la dirección de los asuntos de arte en toda la enorme URSS. Los pintores "izquierdistas" dirigían las escuelas de arte, en todas partes convertían a sus pintores en maestros y profesores.

Inventaban sus métodos docentes.

Los pintores "izquierdistas" adornaban los festejos populares.

Los pintores "izquierdistas" tenían los museos, o sea, influían en las adquisiciones y hasta organizaban sus propios museos de pintura "izquierdista".

Los pintores "izquierdistas" en ocho años lanzaron al mercado una cantidad enorme de su literatura "izquierdista".

Los pintores "izquierdistas" tenían todos los talleres, todas las mejores pinturas, todos los pinceles, todas las paletas. Tenían todo lo humanamente posible.

¿Qué han dado esos pintores "izquierdistas"?

Nada o casi nada.

¿Qué han dado esos "izquierdistas" a la revalución, a los obreros y campesinos?

Junto con Heine nos dan ganas de decir:

Deja tus alegorías
y vacuas hipótesis.
Dame respuestas claras
a las malditas preguntas.

Los maestros de los "izquierdistas": Picasso, Cezanne, Matisse, Marinetti y otros, son ideólogos de grupúsculos de intelectuales burgueses del período de tensión capitalista, de contradicciones nerviosas, del período en que "el martillo del antagonismo capitalista forjó la conciencia individualista".

¿Qué podían dar a la revolución comunista los "alumnos" de tales "maestros"?

Nada, por supuesto.

No pudieron salvar a los pintores "izquierdistas" ni el poder, ni las escuelas, ni los museos, porque en principio con su intelectualismo e individualismo no servían para la época de la revolución obrera y campesina, donde hay que trabajar para las masas.

Por muy sensacional que parezca, al fin y al cabo los "derechistas" resultaron ser más necesarios a la revolución.

No "derechistas", claro. Hay que dejar esa terminología aventurera.

Hay pintores de masas y pintores de pequeñísimos grupitos.

Los realistas son pintores de masas. Los del APRR son pintores de las masas obreras y campesinas.

Cuando la revolución comenzó a ocuparse de "su" arte, ella, la revolución, expulsó a los sedicentes "izquierdistas" y señaló enérgicamente la necesidad del realismo, en particular de la APRR. Bajo la bandera del realismo heroico de la APRR se agruparon muchos pintores rusos, de los cuales no pocos fueron "izquierdistas".

¿Qué es el realismo? Es la verdad, verismo.

La verdad de las impresiones de la vida, impregnadas con el talento y la maestría; eso es el realismo.

En el momento en que se hace históricamente indispensable y físicamente posible la labor de los realistas, surge la APRR.

Una organización surgida a tiempo siempre tiene suerte.

Los de la APRR, "sin andarse por las ramas", estudiaron la vida viva de las fábricas, de los pueblos, de las ciudades, todo lo que tenían ante sus ojos.

Los de la APRR se pusieron a estudiar con cariño la revolución.

La revolución acoge con cariño a la APRR.

La APRR no tenía poder, ni un kopek, ni aparato estatal y lleva ya cinco años creciendo y ampliándose, llamada con acierto por Moor "niño prodigioso".

La APRR organizó ocho exposiciones centrales y un sinfín de provinciales.

De la APRR está contagiada toda la URSS. Tiene más de cincuenta filiales. En todas las escuelas de arte hay organizaciones juveniles de la APRR, las OJAPRR.

Por las exposiciones de la APRR han pasado centenares de miles de obreros y campesinos.

Los "izquierdistas" tenían enormes posibilidades

para ayudar a la revolución, pero no les ha salido nada.

La APRR no tenía más que caballetes y pinceles, pero tienen muchas conquistas.

¿Por qué?

Porque:

"El arte pertenece al pueblo.

Debe penetrar con sus raíces más profundas en el espesor de las amplias masas trabajadoras.

Debe ser comprendido por las masas y amado por ellas.

Debe agrupar los sentimientos, los pensamientos y la voluntad de estas masas, elevarlas."

(Lenin)

Los "izquierdistas" no lo comprendieron y perecieron.

Los de la APRR lo han entendido y por eso viven y se desarrollan rápidamente.

De la revista "Zhizn iskusstva", 6 de junio de 1926. Núm. 27, p. 7.

BORIS ARVATOV

RESPUESTA AL CAMARADA KATSMAN

El Secretario de la APRR, C. Katsman, al iniciar la discusión sobre la organización de pintores que él representa, planteó dos cuestiones.

1) Los llamados "izquierdistas", teniendo todo el apoyo oficial, no han hecho nada.

2) La APRR, con el "caballete y el pincel", lo ha hecho casi todo.

"Que respondan" —propone el C. Katsman.

No considero el problema de la APRR esencial, pero como creo que los "aprristas" son capaces de pegar la tostada a muchísimos obreros, estoy de acuerdo con que es necesaria una amplia discusión sobre aquellos que hacen pasar por arte proletario, o por accesos a ese arte, unas burdas imitaciones del arte burgués, aprovechando determinados éxitos.

Comenzaré por la crítica de que los "izquierdistas" no han dado supuestamente nada.

Aquí debemos fijarnos en dos graves errores cometidos por el autor. El se refiere a los futuristas, suprematistas, cubistas, cezannistas. En primer lugar, enumera sólo a los plásticos, y en segundo, cataloga de "izquierdistas" a todos los que fueron más allá del impresionismo de salón (es una muestra de lo progresista que es el C. Katsman: para él los cezannistas, los cubistas y los suprematis-

tas son "izquierdistas"; eso fue quizá en 1913-1914).

El movimiento "izquierdista" es un fenómeno muy definido: es el agitindustrialismo en el arte, que persigue sus objetivos mediante el industrialismo y la colectivización de las relaciones de producción; el agitindustrialismo es una de las ramificaciones más fuertes del arte proletario (1).

En realidad, los industrialistas tenían apoyo oficial cuando en el terreno del industrialismo o agitindustrialismo no se podía hacer nada. Por eso los mayores logros industrialistas como servicio al público se han registrado en la literatura, en el teatro y en el cine (allí donde menos se necesitaban instalaciones técnicas) y en la arquitectura (donde había campo despejado para la construcción).

¿Cuáles son los resultados?

En la literatura: toda la poesía más o menos decente, sin excepción, es de los industrialistas o está influida por ellos; la prosa no mediocre evoluciona en ese mismo sentido, aunque se retardó su desarrollo (Maiakovski, Aséyev, Tretiakov, Kruchónij, Pasternak, Tijonov, Bezymenski, Zhárov, Bábel, Erenburg, Selvinski, Artiom Vesioly y otros).

El teatro: en el teatro, que ha recorrido un camino enorme desde octubre, no hay una sola conquista que proceda de los "derechistas"; influidos por los "izquierdistas" (Meyerhold, Eisenstein, Forreguer, Rádlov, Zhemchuzhny, los periódicos vivos) han vacilado hasta los académicos.

El cine: creo que ya no discute nadie que la película de agitación ha sido creada por el industrialista Eisenstein, y el documental, por el industrialista Petrov; por si fuera poco, en el cine apenas hay "derechistas".

(1) En más de una ocasión hube de demostrar que el triunfo del arte industrialista sólo es concebible como triunfo del arte proletario (en el sentido social de la palabra).

Arquitectura: los proyectos y la labor de los Vesnín, Ladovski, Gintsburg y de otros, cada día desplazan a los "derechistas"; aquí el triunfo de los industrialistas es indudable.

En las artes plásticas los industrialistas chocaron con el atraso de la industria y con la debilidad financiera del estado. Pero hay logros, precisamente allí donde menos instalaciones se requieren: en los carteles (carteles de la ROSTA, el fotomontaje), en las construcciones escénicas (Popova, los Sténberg, Stepánova, Shestakov y otros), en la poligrafía (Lavinski, Ródchenko y otros), donde se creó todo un estilo de montaje, con que, a propósito, ha sido compuesto el artículo del C. Katsman (2).

Y todo esto en un ambiente: 1) de tergiversación despiadada de los objetivos artísticos de los "izquierdistas", a los que tuvieron que invitar porque los "derechistas" habían saboteado la revolución, 2) de total incomprensión, no sólo de los industrialistas, sino de los cubistas de Katsman. ¡Acaso se puede hablar de apoyo!

¿Cómo se explica el éxito de la APRR?

Por lo siguiente:

1) por sus métodos tradicionales, de muchos años, muy bien asimilados (el llamado realismo, que existe desde el siglo XIV);

2) por sus técnicas primitivas (carácter biográfico, etc.);

3) por haber reducido el realismo a su forma más baja, al naturalismo;

(2) De lo dicho no se deduce que lo hecho por los «izquierdistas» ya es proletario. Lo que se pretende es preparar el arte proletario.

4) por el apoyo no formal, sino ideológico, organizativo de las organizaciones estatales y sindicales, que se caracterizan por su profundo conservadurismo estético, debido a la educación anterior;

5) por el mínimo requerido de "instrumentos y medios" de producción (el "caballete" y el pincel), que Katsman considera un mérito, y que ayuda a la profusión de círculos y de obras de la APRR; coge el pincel y pinta. ¡Hay cosa más fácil;

6) por la gran expansión de la NEP, o sea, de las relaciones de mercado, que dan lugar a las relaciones individualistas hogareñas y a los gustos correspondientes (cuadritos en casa, el museo, la exposición, etc.);

7) por la imposibilidad de organizar de manera planificada en los años próximos la cultura material de la sociedad, la imposibilidad de dar colocación a los industrialistas, no como proyectistas, sino como constructores; todos ven que son necesarios;

8) por la ausencia de la fotografía y la cinematografía en color, que haría innecesario, absurdo, artesano el proyecto de pintar la vida de los pueblos de la URSS (3) y cosas por el estilo;

9) por el atraso cultural de la vieja Rusia, aún no superado; en cualquier estado de Europa Occidental, con cualquier revolución, en nuestra época serían inconcebibles organizaciones semejantes a la APRR.

Los "aprristas" son comprensibles, no porque han hecho el arte "comprensible", sino porque han

(3) Ese era uno de los proyectos principales de los pintores de la APRR. (Ed.)

retrocedido a las formas habituales hasta hace poco.

De la revista "Zhizn iskusstva", 24 de agosto de 1926. Núm. 34

NOTA BIOGRAFICA

Borís Arvátov nació en 1896, en Vilkovyshki, Polonia, en una familia rusa. Su padre era jurista. B. A. se inició como escritor en 1912, en Varsovia.

Teórico del LEF, escribió numerosas obras.

Las principales son:

"El arte y las clases", 1923.
"Natán Altman", 1924.
"La sintaxis de Maiakovski", 1923.
"Arte y producción", 1926.
"Poética sociológica", 1928.
"Sobre el arte de agitación e industrial", 1930.

A fines de los años 20 cesó su labor literaria. Padeció grandes necesidades económicas. Falleció en 1940, en Moscú.

Indice

Págs.

INTRODUCCION 7

Boris Arvatov

I. El capitalismo y la industria del arte. 11
II. El arte de caballete 43
III. El arte y la producción en la historia del movimiento obrero 65
IV. El arte en el sistema de la cultura proletaria 83

Eugeni Katsman

Que respondan 113

Boris Arvatov

Respuesta al camarada Katsman 117
NOTA BIOGRAFICA 121

COMUNICACION

SERIE A

1. **Ideología y lenguaje cinematográfico,** Pasolini, Barthes, Della Volpe, Eco, Toti, Struska, Baldelli, etcétera. 320 págs. (Agotado.)
2. **La industria de la cultura,** McDonald, Bell, Greenberg, Lowenthal, Shils, Lazarsfeld, Merton. 290 páginas. (Agotado.)
3. **Lingüística formal y crítica literaria,** T. di Mauro, Garroni, Stepankova, Jankovic, Vodicka. 160 páginas. 100 ptas.
4. **Investigaciones sobre el espacio escénico.** Adolphe Apia, Gordon Craig, el teatro ruso 1905-1925, Copeau, La Bauhaus, Schelemmer, Moholy - Nagy, Kandisky, Frederick Kiesler, Artaud. 230 páginas. 150 ptas.
5. **Semiótica y teoría del conocimiento,** Reznikov 333 páginas. 190 ptas.
6. **Crítica de la ideología contemporánea,** G. della Volpe. 202 págs. 130 ptas.
7. **Textos teóricos,** Meyerhold. Vol. I. 326 págs. 200 pesetas.
8. **La génesis del materialismo histórico. I: La izquierda hegeliana,** Mario Rossi. 202 págs. 150 ptas.
9. **Problemas actuales de la dialéctica,** Ilienkov, Kosik, Rossi, Luporini, Della Volpe. 230 págs. 140 pesetas.
10. **La acumulación socialista,** Bujarin - Preobrazhensky. 342 págs. 200 ptas.
11. **La génesis del materialismo histórico. II: El joven Marx,** Mario Rossi. 496 págs. 350 ptas.
12. **La Bauhaus,** varios autores. 230 págs. 180 ptas.
13. **El sistema de los signos. Teoría y práctica del estructuralismo soviético,** varios autores. 190 páginas. 150 ptas.
14. **Los fundamentos de la crítica de la economía política,** Carlos Marx. Vol. I. 400 págs. 240 ptas.

15. **Textos teóricos,** Meyerhold. Vol. II. 350 págs. 200 pesetas.
16. **Metodología de la planificación. Aportaciones soviéticas 1924-1930,** varios autores. 300 págs 220 pesetas.
17. **Los fundamentos de la crítica de la economía política, Carlos Marx. Vol. II.** 680 págs. 360 ptas
18. **Literatura e ideologías,** varios autores. 264 páginas. 190 ptas.

SERIE B

1. **Literatura y conciencia política en América Latina, A. Carpentier.** (Agotado.)
2. **Ajuste de cuentas con el estructuralismo,** H. Lefebvre y G. della Volpe. 96 págs. (Agotado.)
3. **Formalismo y vanguardia,** Sklovski, Eikhenbaum, Tinianov. (2.ª edición.)
4. **Revolución industrial: historia y significado de un concepto,** G. Mori. 112 págs. 60 ptas.
5. **Contribución a la crítica de la economía política,** C. Marx. 400 págs. 100 ptas.
6. **Elementos de semiología,** R. Barthes. 112 páginas, 70 ptas. (2.ª edición.)
7. **Ideología urbanística,** F. Ramón. 136 págs. 60 pesetas.
8. **Análisis del carácter y emancipación: C. Marx, Freud, Reich,** Davide López. 136 págs. 70 ptas.
9. **Tesis de 1929,** Círculo de Praga. 64 págs. (Agotado.)
10. **Progreso técnico y democracia,** R. Richta. 64 páginas. 40 ptas.
11. **Arte y semiología,** Mukarovsky. 78 págs. 40 pesetas.
12. **Cine soviético de vanguardia. Teoría y lenguaje,** Tinianov, Eisenstein, Dziga Vertov, Nebrodovo. 208 páginas. 100 ptas.
13. **Yo mismo. Cómo hacer versos,** Mayakovsky. 80 páginas. 40 ptas.
14. **Literatura y poder. Los escritores liberales en la España isabelina,** Cecilio Alonso. 152 págs. 100 pesetas.
15. **Mito e ideología,** Ludolfo Paramio. 120 págs. 70 pesetas.
16. **Historia del gusto,** Galvano della Volpe. 160 páginas. 120 ptas.
17. **Del arte objetual al arte de concepto,** Simon Marchan Fiz. 224 págs. 150 ptas.
18. **El análisis formal de los lenguajes naturales,** Noam Chomsky. 152 págs. 100 ptas.
19. **Los monopolios,** J. Delilez. 228 págs. 160 ptas.
20. **Textos sobre la producción artística,** Carlos Marx y Federico Engels. 208 págs. 150 ptas.
21. **Comunicación y Sociedad,** Wulf D. Hund. 150 páginas. 130 ptas.
22. **La semiología del mensaje objetual,** Corrado Maltese. 222 págs. 170 ptas.
23. **Ramón del Valle Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo,** Juan Antonio Hormigón.

SERIE C

Teoría práctica, práctica teórica, varios autores. 136 páginas. 100 ptas.
Alienación e ideología, Colectivo 1.

COLECCION VISOR DE POESIA

1. **Una temporada en el infierno,** A. Rimbaud. 94 páginas. 60 ptas. (2.ª edición.)
2. **Poemas,** Tristan Tzara. 148 págs. (Agotado.)
3. **Poemas,** E. E. Cummings. 76 págs. 2.ª edición bilingüe.
4. **Poemas,** A. Blok. 116 págs. 75 ptas.
5. **Antología poética,** Nazim Hikmet. 248 págs. 150 pesetas.
6. **Poesía menor,** G. Chaucer. 96 págs. 75 ptas.
7. **Poemas manzanas,** J. Joyce. 72 págs. 60 ptas.

450,00
Instrumento

8. **Cánticos del sol, de la vida y de la muerte,** Edith Sitwell. 80 págs. 60 ptas.
9. **Cincuenta poemas,** Cavafis. (2.ª edición.)
10. **Operaciones poéticas,** G. Celaya. 104 págs. 75 pesetas.
11. **Canciones,** B. Dylan. 56 págs. 50 ptas.
12. **Ancia,** B. de Otero. 176 págs. 100 ptas.
13. **El sueño de Escipión,** G. Carnero, 56 págs. 50 pesetas.
14. **Antología,** Mallarmé. 168 págs. 100 ptas.
15. **Antología de la poesía surrealista,** M. Armiño. 192 páginas. 120 ptas.
16. **Poemas 1913-1916,** V. Mayakovski. 136 págs. 100 pesetas.
17. **Sermón de ser y no ser,** A. García-Calvo. 64 páginas. 50 ptas.
18. **Baladas,** F. Villón. 124 págs. 90 ptas.
19. **Iluminaciones,** Rimbaud. 112 págs. 75 ptas.
20. **Réquiem andaluz,** Alfonso Canales. 66 págs. 60 pesetas.
21. **Versos,** Carlos Piera. 88 págs. 60 ptas.
22. **Poemas Amorosos,** John Donne. 92 págs. 75 pesetas.
23. **Poemas escogidos,** Lawrence Durrell, 136 págs. 90 pesetas.
24. **Poemas,** Paul Celan. 96 págs. 75 ptas.
25. **Al margen,** Jorge Guillén, 128 págs. 90 ptas.
26. **El ómnibus sin sentido,** Lear. 144 págs. 100 pesetas.
27. **George Jakson y otras canciones,** Bob Dylan, 144 páginas. 100 ptas. Edición bilingüe.
28. **Arcana Mayor,** M. R. Barnatau. 72 págs. 80 ptas.
29. **Música de Cámara,** J. Joyce. Edición bilingüe.
30. **Poemas 1917-1930,** Mayakovski.

La lección que debemos conservar de la polémica surgida en la URSS post-rrevolucionaria sobre el significado y función de lo artístico,es que un arte revolucionario presupone que la clase que lleva a cabo la revolución advierta que nuestro actual concepto del arte no es algo inmutable y eternamente válido, sino que corresponde a una determinada concepción del mundo.

Frente a los izquierdistas preocupados solo por una renovación formal, y frente a los derechistas,defensores del naturalismo demagógico,ARVATOV y los productivistas proponen un arte unido a la producción,surgido como consecuencia de la apropiación de los medios productivos:un arte así cambiaría radicalmente su función y crearía un nuevo lenguaje,comprensible a las masas por son ellas las que lo crean